Errata à la table qu'il faire

2 vols reliés en 1

PQ
101
.M5
1842
v.1
SMRS

HISTOIRE

DES

IDÉES LITTÉRAIRES

EN FRANCE.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/histoiredesid01mich

HISTOIRE

DES

IDÉES LITTÉRAIRES
EN FRANCE

AU XIXe SIÈCLE,

ET DE LEURS ORIGINES DANS LES SIÈCLES ANTÉRIEURS,

par Alfred Michiels.

TOME PREMIER.

Bruxelles et Leipzig.
MELINE, CANS ET COMPAGNIE.
LIBRAIRIE, IMPRIMERIE ET FONDERIE.

1842

A

M. Alfred de Vigny,

Son admirateur et son ami

ALFRED MICHIELS.

PRÉFACE.

Quels que soient l'aversion ou le dédain que certaines personnes affichent pour la critique et les théories d'art, l'intelligence humaine ne peut plus s'en passer. Dans les temps primitifs, où l'action devançait toujours la réflexion, les poëmes devançaient de beaucoup les systèmes. Le rapsode, le barde, le ménestrel chantaient sans s'expliquer ni leur talent, ni leur influence. Nous avons laissé bien loin derrière nous ces époques naïves. Les peuples modernes cherchent à se rendre compte de tout : ils dissèquent l'univers entier; point d'objet, de conception ou de sentiment dont ils ne scrutent la nature, l'origine et le but. Aucun privilége ne dispense les lettres de subir cet examen ; leur énergique et séduisante action n'en rend l'étude que plus curieuse. Aussi les Allemands ne sont-ils pas le seul peuple chez lequel des opinions esthétiques aient engendré une littérature. Depuis trois cents ans celle de la

France est un produit volontaire. Au seizième et au dix-septième siècles, nos auteurs se laissaient-ils entraîner par leur imagination, ou s'efforçaient-ils de calquer les anciens? Tous leurs ouvrages n'annoncent-ils pas ce désir? N'eussent-ils pas été bien différents, si les poëtes n'avaient obéi qu'à leurs instincts? Le siècle dernier n'eut-il pas de même pour principe l'imitation fidèle et respectueuse du siècle antérieur? Voltaire osait alors écrire : « Toutes les tragédies grecques me parais-« sent des ouvrages d'écolier en comparaison des sublimes « scènes de Corneille et des parfaites tragédies de Racine [1]. » De notre temps enfin, quand on a conçu d'autres idées sur la marche que doivent adopter les artistes, n'a-t-on pas vu l'art se métamorphoser peu à peu? Si donc la poésie a jadis précédé les systèmes, il semble que dorénavant les systèmes doivent précéder et enfanter la poésie.

Voyez, du reste, quelle énorme place ont prise dans la littérature les discussions littéraires. Jamais les œuvres spirituelles n'ont subi une pareille enquête. Des milliers de journalistes attendent au seuil du libraire toutes les publications nouvelles et s'en saisissent comme d'une proie. Au bout de huit jours, elles sont analysées, dépecées, disséquées; le feuilleton les a couvertes de gloire ou de honte. Mais ce n'est là qu'un premier travail. A peine sorties du laminoir quotidien, les revues les pressent dans leur filière : elles les tirent, les amincissent, les allongent et les tourmentent de cent façons. Les brochures, les volumes fondent ensuite dessus ; l'ouvrage doit être pétri d'une matière bien cohérente et bien ductile pour soutenir cette nouvelle manipulation. Il y aurait de quoi le réduire en poudre. La masse des louanges, des censures, des controverses et des railleries suscitées par un livre, excède de beaucoup son propre volume. On dirait le flocon de neige roulant du haut de la montagne; dans sa course il agglomère autour de lui le supplément gigantesque dont le poids effraye les vallées.

---

[1] Lettre à M. Walpole. Correspondance, année 1768.

Cette puissance morale et cette vigueur matérielle acquises de nos jours par la critique, lui imposent des obligations et rendent urgent de la surveiller comme elle surveille elle-même les arts. Il faut qu'elle procède régulièrement, se dresse une carte de voyage et prenne soin de ne pas égarer les nations. Plus elle peut se montrer utile, plus aussi elle peut nuire. Qu'elle apprenne donc ses devoirs, ou qu'elle disparaisse. La critique morte, les poëtes se trouvent abandonnés à leur instinct, cette voix obscure de Dieu ; et si les instincts ne suffisent pas à l'homme pour remplir sa destinée, si son esprit avide de connaître, si sa volonté, qui a besoin de direction, le poussent toujours en toutes choses à se tracer un plan de conduite, rien d'une autre part ne lui est plus nuisible que de se mettre sous la tutelle d'une fausse doctrine. La nature alors ne le guide plus : la vérité ou la nature comprise et réduite en système ne le guide pas encore ; il marche à la suite d'un fantôme trompeur.

Or, dans quelles conditions se trouve maintenant la critique française? Exerce-t-elle une heureuse influence? Illumine-t-elle les esprits, rend-elle le goût meilleur, le sentiment de l'art plus vif et plus pur ? Nous avons déjà répondu négativement à cette question dans un précédent ouvrage, et avons par là excité contre nous des haines peu généreuses ; car enfin nous ne nommions personne ; nous parlions des choses sans attaquer les individus. Au lieu de nous réfuter, si nous avions tort, ou de se corriger, si nous avions raison, plusieurs de nos confrères ont cherché à nous nuire matériellement ; il n'y a sorte d'intrigues et de mauvais tours qu'ils ne se soient crus permis pour tirer vengeance de nos observations. Comme si nous étions coupable de leurs erreurs! Comme si nous avions pu empêcher qu'une réforme ne devînt nécessaire ! Comme si elle ne devait pas tôt ou tard s'accomplir et être demandée par quelqu'un ! Au surplus, ces efforts malveillants, qui attristaient l'homme, réjouissaient l'auteur. Ils nous persuadaient de plus en plus que nous avions raison, puisque nos ennemis ne trouvaient pas d'arguments contre nous. Auraient-ils, sans cela, fait usage de tels moyens?

Leurs démarches hostiles, leurs singuliers complots vont donc se renouveler à l'apparition de ce livre. Je n'aurai pour moi que les gens désintéressés dans la question, et ceux qui, l'étudiant en elle-même, ne se laisseront point gouverner par des motifs personnels. Je me suis effectivement proposé ici deux buts qui ne me permettent point de plaire aux autres. L'un est de traiter une partie des problèmes qu'ils ont négligés, problèmes tantôt philosophiques, tantôt historiques ; le second est de prouver en détail ce que j'avais d'abord affirmé en général, à savoir : que les critiques français, ne comprenant pas même les mots qu'ils emploient, exercent une action funeste sur l'art. Et comme, depuis Faydit jusqu'à Patouillet, depuis Nonotte jusqu'à MM. Nisard et Planche, ils ont eu presque tous une rudesse et une âpreté aussi grandes que leur inhabileté, j'ai voulu faire sur quelques-uns de nos censeurs vivants un utile exemple; j'ai voulu leur infliger la peine du talion ; leur administrer une dose de ce breuvage amer qu'ils offrent despotiquement aux artistes, et qu'ils ont trouvé d'un goût détestable quand il leur a fallu le boire eux-mêmes. Cette expérience les rendra peut-être plus indulgents à l'avenir.

Quoi qu'il arrive, le public et les auteurs n'ont pas vu, sans une certaine joie, ces fiers champions qui avaient l'air de menacer toute la littérature, et saccageaient si hardiment le bien d'autrui, ne pouvoir se défendre quand on les attaquait sur leur terrain, garder le silence de la défaite, ou balbutier de vagues et vaines réponses. Pouvait-on s'y attendre néanmoins? Quelle bravoure ils déployaient contre les femmes, contre les jeunes débutants, contre les poëtes célèbres qui maniaient la guitare des troubadours sans savoir manier leur épée!

Je l'avoue cependant, j'eusse mieux aimé ne point écrire la partie polémique de ce livre. Quoiqu'elle soit la moins considérable, elle m'a paru trop longue encore. Plus d'une fois, j'ai voulu cesser la bataille et dénouer mon armure. Comme les chevaliers guerroyant pour le tombeau du Christ, je voyais de douces images passer devant mes yeux ; de doux souvenirs m'appelaient en des régions tranquilles. Mais ce n'était pas dans un but de satisfaction égoïste que j'avais mis le pied sur la terre des mécréants : j'exécutais un vœu, je remplissais un devoir. Après quelques minutes de rêverie, je secouais donc la langueur qui s'emparait de moi, et, l'âme encore toute pleine d'attendrissantes émotions, je me précipitais au fort de la mêlée.

Une dernière remarque. Je me suis fréquemment servi des expressions de *classique* et de *romantique :* l'usage qu'en ont fait des écrivains tels que Gœthe, Schiller, Tieck, Auguste et Frédéric Schlegel, Jean Paul, Bouterweck, Hegel, Hotho, Rosenkranz et les autres disciples du grand philosophe de Berlin, Walter Scott, Southey, Thomas Moore, tous les poëtes modernes de l'Angleterre, Manzoni, Ugo Foscolo, Angel de Saavedra, Chateaubriand, Senancour, madame de Staël, Nodier, Guizot, de Barante, Sismondi, sans compter ceux qui m'échappent, me paraît avoir consacré ces mots pour toujours. On les a ridiculisés chez nous avant de les comprendre, selon l'habitude de la nation. Mais j'aurais regardé comme une sottise et une faiblesse de mettre à l'écart des termes si nécessaires. Je les ai donc employés toutes les fois que je l'ai jugé convenable.

Je dois aussi avertir qu'en blâmant la doctrine classique, je n'ai pas voulu déprécier les hommes fameux qui l'ont appliquée. Autre chose est leur talent, autre chose leur système de composition. Je ne nie point leur mérite extraordinaire : je me figure même le sentir beaucoup mieux que leurs adorateurs exclusifs. Dans tous les temps Corneille et Racine eussent été de grands auteurs dramatiques. Je crois néanmoins que si, à leur époque ils avaient adopté une marche plus naturelle, ou s'ils avaient écrit de nos jours, ils auraient enfanté de bien plus beaux ouvrages.

LIVRE PREMIER.

CHAPITRE I.

Définition des deux écoles. — Double origine de l'une et de l'autre. — Invasion de l'art païen.

La poésie et l'art romantiques sont l'expression de la société chrétienne ; ils l'expriment avec toutes ses circonstances de climat, de races, de situation géographique, de position relative dans l'histoire, avec ses principaux faits et ses caractères essentiels. La littérature classique réfléchit le monde grec et romain, comme la littérature hindoue la civilisation indienne, comme la littérature chinoise la civilisation de la Chine. Ce n'est donc point un art général, éternel et absolu, mais local, transitoire et particulier ; il peint une forme qu'a revêtue l'humanité à un certain moment de son existence et dans un certain pays. On n'a pas le droit de réclamer pour lui l'empire universel, car s'il est plus parfait que ses devanciers, il l'est moins que son successeur, moins que tous ses futurs descendants.

J'aurai l'occasion de revenir bien des fois sur ces principes, de mettre leur justesse, leur nécessité en lumière. On ne peut rien comprendre, sans leur secours, à l'histoire des littératures ; eux seuls permettent de traiter avec fruit, avec discernement, les questions importantes qu'elle soulève. Le système qui fait naître la poésie romantique au seizième siècle est une erreur grossière; il brouille toutes les idées, mêle toutes les époques, défigure l'art antique et l'art moderne. Si on l'avait admis sans contestation, il aurait plongé la critique dans une nuit impénétrable. Non-seulement il prouve que son auteur a peu de sagacité, mais on pourrait s'en servir comme d'une pierre de touche ; quiconque s'y laisse prendre est un homme totalement dénué de coup d'œil philosophique.

Au surplus, ces deux littératures ont eu l'une et l'autre une double origine, ainsi qu'une double carrière. Après avoir été délaissé pendant le moyen âge, l'art classique déchira peu à peu le linceul qui l'enveloppait ; il sortit réellement de la tombe, comme l'indique assez le mot de *renaissance*. Mais à peine fut-il hors du sépulcre, qu'il essaya d'y plonger son robuste ennemi, l'art chrétien, le fils de l'Évangile, qui s'était assis sur le monument pour l'y tenir captif. Il disparut, en effet, dans quelques pays durant une assez longue suite d'années. A la fin, cependant, l'avantage resta au plus habile ; le représentant de la société moderne triompha sans contestation. A part leur origine première, ils ont donc tous les deux une seconde origine ; certains mobiles puissants les ramenèrent sur la scène. Nous allons esquisser l'histoire de cette double résurrection, nous bornant pour la poésie renouvelée des

Grecs à signaler les faits généraux qui expliquent sa domination transitoire : tout le monde connaît les circonstances de son établissement. Pour la poésie moderne, nous indiquerons à la fois les causes générales et les détails subsidiaires, car ils sont également ignorés. Nous devons d'ailleurs être ici d'autant plus minutieux, qu'on a répandu à ce sujet dans le public des idées entièrement fausses.

Plusieurs causes différentes préparèrent chez nous l'avénement de la poésie classique. La civilisation latine, en refluant devant les barbares, avait laissé sur notre sol, comme sur tous les terrains inondés par elle, des sédiments profonds et tenaces. La Gaule était couverte de nombreux édifices ; la législation romaine avait passé dans les codes teutoniques, ou leur disputait la suprématie. L'Église avait adopté certaines fêtes, certaines coutumes du paganisme. Elle avait enlevé aux maîtres du monde jusqu'à leur idiome, et c'était la dépouille la plus importante qu'elle pût leur ravir. Les principaux monuments de cette langue étaient sinon lus, du moins déposés dans les cloîtres. Partout un ferment païen dormait sous la glèbe chrétienne. Aussi longtemps que le dogme et le rit ne furent pas entamés, qu'une foi vigoureuse condensa les éléments sociaux, leur masse imposante contint la substance rebelle. Mais lorsque la piété se relâcha, lorsque d'évidents symptômes annoncèrent que la dissolution du moyen âge commençait, la matière hostile se prit à travailler. Elle souleva, rompit la couche épaisse qui la dominait. et se répandit en écumant à la surface. Dès le douzième siècle, Abeilard, guidé par quelques légères indications de Boèce, tentait de reconstruire la philosophie antique. Au treizième et au quatorzième, la littérature païenne préoccupait déjà vivement les hommes distingués, comme le montrent les ouvrages de Brunetto Latini, de Dante, de Pétrarque et de Boccace. Dans le siècle suivant, l'admiration pour les écrivains de Rome et d'Athènes fit des progrès rapides et se changea bientôt en monomanie. Les Italiens, abandonnant leur langue illustrée par des chefs-d'œuvre, ne se servirent plus que du latin. Leur engouement devint si furieux, que presque tous les érudits chargèrent leurs noms de désinences latines. Un des plus célèbres, François Filelfo, ne craignit même pas d'afficher un mépris public pour les trois grands fondateurs de la littérature italienne. Vers les dernières années de ce siècle et au commencement du seizième, à la suite des expéditions de Charles VIII et de Louis XII, l'épidémie classique gagna la France. L'ardeur convulsive des pédants atteignit son paroxysme : après avoir proscrit toutes les langues modernes, ils voulurent encore proscrire une grande portion du latin. Choisissant parmi ses diverses formes, puis parmi les divers styles de ses auteurs, ils poussèrent la démence jusqu'à ne plus approuver que l'idiome cicéronien. La frénésie avec laquelle ils soutinrent cette opinion engagea Érasme à publier un livre spécial pour les réfuter, sous le titre de *Ciceronianus, sive de optimo dicendi genere*. César Scaliger lui répondit par deux libelles virulents, où il l'accablait d'outrages.

L'architecture suivait une marche analogue. Au quinzième siècle Brunelleschi et Alberti mesuraient, dessinaient, imitaient les constructions antiques, et, rédigeant la théorie des cinq ordres, propageaient autour d'eux leur amour du système grec. Vers les dernières années de ce siècle et pendant les premières du suivant, le même goût se répandait en France. Le terrain fut d'abord disputé ; les artistes s'obstinèrent à marcher dans les voies gothiques. Jean Waast, le fils, et François Maréchal, par exemple, construisirent la flèche de Beauvais, tandis que Michel-Ange bâtissait le dôme de Saint-Pierre. Ceux mêmes qui semblaient accepter l'art nouveau, lui résistaient d'une autre façon ; ils appliquaient les ornements grecs sur des formes gothiques, et se bornaient, dans mainte circonstance, à modifier légèrement les habitudes architectoniques de leurs devanciers. Les églises de Saint-Eustache et de Saint-Étienne du Mont à Paris en offrent de curieuses preuves. Les châteaux de Gaillon, d'Anet, voire de Blois et de Chambord, portent également un caractère hybride. La lutte, de moins en moins violente, dura cependant jusqu'aux règnes de Louis XIII et de Louis XIV. Les destinées de la statuaire et de la peinture subissaient des révolutions identiques.

L'effet que devaient produire tôt ou tard les restes de la civilisation païenne mêlés au moyen âge, et attendant un moment favorable pour prendre le dessus, était alors secondé par des causes puissantes. Les principes, les traditions catholiques régentaient depuis si longtemps l'Europe, qu'on en était fatigué. L'esprit humain ne peut suspendre sa marche, sous peine de tomber dans un ennui léthargique. C'est là une des nécessités qui nous distinguent des animaux. Chaque jour le bœuf retourne au même pâturage et broute les mêmes herbes; couché sur le sol fleuri, ou promenant son indolence le long des haies verdoyantes, il ne ressent ni dégoût ni inquiétude; son œil pesant réfléchit avec calme un site uniforme. Nous ne possédons pas cette heureuse insouciance : la soif du changement nous travaille. Dès qu'une sensation nous est bien connue, elle perd la plus grande partie de son charme; dès qu'une vérité, dès qu'une science nous deviennent familières, leur poétique attrait diminue. Notre existence fugitive est trop longue encore pour nous. L'homme désire en toutes choses une variation perpétuelle. Si quelque circonstance arrête le mouvement des objets extérieurs; si ses idées, ses émotions ne se succèdent point assez vite, le froid de l'ennui glace son être; il croit alors mourir tout vivant. Aussi rien ne lui coûte pour éloigner de lui ce pénible sommeil; la faim, la soif, les disputes, les outrages, la mer dévorante, les canons foudroyants, la lassitude et la mort, il les brave, il les cherche, plutôt que de laisser le mystérieux vampire sucer lentement le sang de son cœur. Un grand nombre de ses folies, de ses prodiges, de ses crimes, de ses dévouements et de ses misères, n'ont d'autre origine que sa terreur de l'ennui.

Tant que le dogme évangélique eut encore des aspects ignorés, des détours inconnus, tant que le culte n'eut pas atteint son dernier degré de magnificence, ni l'art produit toutes ses fleurs, les nations joyeuses gravirent donc sans relâche la pente qui devait les mener aux cimes du monde catholique. C'était un voyage d'exploration où elles découvraient à chaque pas des beautés inattendues. Mais une fois sur le point culminant, une fois qu'elles eurent sondé du regard le vaste horizon, l'ennui, l'effroyable ennui s'approcha d'elles. Pour fuir ce spectre odieux, elles s'élancèrent de l'autre côté de la montagne. Au lieu de chercher le firmament, elles descendirent vers l'abîme. Il leur paraissait moins cruel de dévier ainsi que de demeurer stationnaires. De nouvelles perspectives s'offraient au moins à leur vue, et parlaient à leur esprit. Voilà comment fut amenée la décadence du moyen âge. Il alla se contournant de plus en plus, perdant son harmonie et sa sévère unité. Les déplorables édifices bâtis à la fin du quinzième siècle, les productions allégoriques de la même époque, nous le montrent pour ainsi dire retombé en enfance. Il allait mourir de mort naturelle, si on l'avait abandonné à lui-même, et si un souffle puissant n'était venu le régénérer.

Cet effet pouvait se produire de deux manières. Le christianisme avait jusqu'alors vécu en lui-même ; il dédaignait, fuyait d'une part le monde extérieur, de l'autre les recherches intellectuelles ; la foi l'éloignait du savoir, comme l'abnégation le détournait de la nature. Il s'était nourri de sa propre substance, et finalement se trouvait épuisé ; il devait donc recourir à l'observation, à la méditation :

l'univers et la philosophie lui ouvraient leurs jardins enchantés, où, comme dans ceux des contes arabes, les végétaux portent des fleurs d'or et des fruits de diamant. C'était sans doute un peu s'éloigner de son principe ; mais il fallait obéir à l'exigence du siècle ; il fallait marcher avec lui, ou compter sur de nombreuses défections. La cour pontificale ne voulut point se mouvoir ; une portion de l'Europe lui échappa. La littérature et l'art avaient un besoin plus pressant encore de se retremper aux sources de l'expérience et de la pensée. Ils contentèrent ce besoin sans sortir des voies chrétiennes et romantiques, dans les pays où le peuple-roi n'avait laissé que de faibles traces. L'Angleterre, l'Espagne, la Germanie, substituèrent aux productions uniformément naïves du moyen âge des écrits plus vigoureux, plus doctes, plus habiles ; l'inspiration y soufflait des mêmes points, mais avec plus d'énergie et d'abondance. Tel est le premier expédient par lequel l'art de nos aïeux pouvait se soustraire à la mort.

Nous avons déjà parlé du second remède : c'était de verser dans les lettres modernes tout le fond de la poésie précédente, sans s'inquiéter de savoir si le liquide ne changerait pas peu à peu de nature. La France et l'Italie, pleines de souvenirs classiques, choisirent ce moyen. Un bon nombre d'auteurs espagnols, anglais et allemands, suivirent leur exemple. Ce qu'il y avait alors de plus neuf, de plus inconnu, de plus attrayant pour les populations, c'était peut-être en effet les réminiscences grecques, l'histoire, les doctrines et la mythologie païennes. On savait le christianisme par cœur ; les dieux, les héros, les traditions et les prouesses des anciens flottaient au milieu d'un brouillard magique : l'ignorance et la nouveauté leur prêtaient un charme romanesque. Le sentiment idéal particulier au moyen âge, en les baignant de sa lumière, augmentait encore leur pouvoir de séduction ; des lointains rêveurs se creusaient derrière eux, mille nuances fantastiques changeaient leur vieil aspect. Au lieu d'un mythe, on avait une légende ; au lieu d'un récit ordinaire, une ballade surnaturelle. Dans plusieurs tableaux de Lucas Cranach, Pâris est peint sous la figure d'un chevalier ; les déesses, sous celle de nobles dames. Une forêt opaque les entoure, de vagues sentiers se perdent au milieu des taillis; et sur le troisième plan, un château crénelé dresse vers les nuages ses tourelles aiguës. Feuilletez le joyeux Chaucer ; après ses *Canterbury tales*, vous trouverez la *légende* de Didon, reine de Carthage, celle de Thisbé de Babylone, celles d'Hypermnestre et de Lucrèce, indépendamment de plusieurs autres que je passe sous silence.

Lorsque la curiosité de l'esprit humain s'éveilla, il est en outre manifeste qu'elle dut se prendre aux sujets antiques. Les sciences naturelles n'existaient pas encore, l'instruction religieuse était banale; il fallait donc se tourner vers les Grecs et les Romains. C'était par les études païennes seulement qu'on pouvait se distinguer de la foule. Aussi ne laissait-on point échapper une occasion de montrer son savoir : on était fier d'une citation érudite, comme d'un quartier de noblesse. Le triste *Roman de la Rose* est un spécimen curieux des effets de cette manie à son premier degré. Christine de Pisan étale aussi avec un orgueil ingénu sa faible récolte dans le domaine antique. La vanité fit bientôt d'immenses progrès ; on ne se contenta plus d'allusions, de récits inopportuns ; la littérature classique fut dépecée par mille auteurs, et ses lambeaux semèrent toutes les productions nouvelles. On alla jusqu'à broder les sermons et les plaidoyers de particules et de mots latins. « Cicéron, dans une de ses épîtres *ad Atticum*, disait un avocat, demande si *vir bonus* peut demeurer *in civitate* qui porte les armes *contra patriam*. »

Le doute et l'amour des plaisirs sensuels, qui minaient déjà sourdement le christianisme, favorisèrent aussi beaucoup le retour vers les anciens. Les sceptiques se plaisaient à substituer les dieux de la Grèce au Dieu de l'Évangile ; c'était une manière d'exprimer leur indifférence, et d'amasser autour du Christ les premières vapeurs de l'oubli. Les épicuriens trouvaient mille beautés dans une loi religieuse qui déifiait toutes les passions humaines. Le matérialisme naissant contemplait avec un œil d'envie les tableaux tracés par le matérialisme antique. Les littératures païennes accéléraient le mouvement qui déterminait leur triomphe. Dans le pays où la réforme ne put s'établir, l'adoption de la poésie classique ne fut rien moins qu'un protestantisme littéraire. Quand on donnait sans restriction l'avantage aux lois, aux mœurs, aux coutumes, aux principes de l'antiquité, on blâmait d'autant les lois, les mœurs, les coutumes, les principes en vogue dans le monde chrétien. Les actions suivaient d'ailleurs les idées : on pensait en polythéiste, et on se conduisait de même. Les nations catholiques n'évitèrent le luthéranisme que pour tomber plus tard dans une parfaite incrédulité. C'est ce qui eut lieu en France. L'Espagne, l'Italie, la Bavière et l'Autriche prennent la même route. Les populations huguenotes sont maintenant plus religieuses que les populations catholiques, et c'est peut-être sous la forme protestante que le christianisme durera le plus longtemps. Une raison puissante milite en faveur de cette hypothèse : la doctrine dite évangélique est un compromis entre l'Église et le siècle, entre l'autorité de l'ancien culte et les désirs des nouvelles générations. Elle a modifié, suivant nos besoins, la rigueur de la loi ; ses maximes seront plus longtemps d'accord avec nos tendances.

L'invasion latine fut donc amenée par cinq causes différentes : les restes nombreux du monde antique, la lassitude du moyen âge, le charme romanesque et l'attrait de nouveauté qu'offrait une civilisation mal connue, l'orgueil des auteurs, le matérialisme et l'incrédulité naissante..

CHAPITRE II.

Premières tentatives d'affranchissement. — Joachim Dubellay. — Bois-Robert. — Desmarest de Saint-Sorlin. — Charles Perrault.

Mais quelque profonde et vaste que fût l'inondation classique, elle devait bientôt rentrer dans son lit. A peine eut-elle submergé l'Europe, qu'un mouvement de reflux s'opéra. Sa dernière victoire, son effet le plus pernicieux, avait été le renversement des langues modernes, englouties sous l'idiome latin. Ce fut de ce côté que se portèrent les premiers secours. Les érudits n'avaient pas encore pleinement savouré la joie de leur triomphe, que Dubellay sonna le tocsin pour demander assistance ; il publia, en 1549, son *Illustration de la langue française*, où il cherche à venger notre idiome du mépris qu'on lui témoignait. « Les langues, disait-il, ne sont nées d'elles-mesmes, en façon d'herbes, racines et arbres, les unes infirmes et débiles en leurs espèces, les autres saines et « robustes, et plus aptes à porter le fais des conceptions « humaines : mais toute leur vertu est née au monde du « vouloir et arbitre des mortels. Il est vray que, par la « succession des temps, les unes, pour avoir esté plus « curieusement reiglées, sont devenues plus riches que « les autres; mais cela ne se doit attribuer à la félicité « desdites langues, ains au seul artifice et industrie des « hommes. A ce propos, je ne puis assez blasmer la sotte « arrogance et témérité d'aucuns de notre nation, qui,

« n'estant rien moins que Grecs ou Latins, desprisent et « rejettent d'un sourcil plus que stoïque toutes choses « escrites en françois, et ne me puis assez esmerveiller de « l'estrange opinion d'aucuns sçavans, qui pensent que « notre vulgaire soit incapable de toutes bonnes lettres et « érudition ; qui voudroit dire que la grecque et la ro- « maine eussent tousjours esté en l'excellence qu'on les a « veues du temps d'Homère et de Démosthènes, de Virgile « et de Cicéron ? » Ce désir d'élever la langue française à la même hauteur que les idiomes précédents, est un trait qui distingue la Pléiade de l'école des Villon et des Marot. Ceux-ci chantaient sans but, sans arrière-pensée, avec l'indolence d'un courtisan ou d'un hanteur de mauvais lieux. L'école de Ronsard entreprit une guerre sérieuse ; elle ne se contenta point de murmurer des vers faciles, elle jura de mettre un terme au dédain des savants. Ce fut là sa seule intention novatrice ; c'est uniquement sous ce rapport qu'elle a contribué à l'affranchissement des lettres modernes. Pour tout le reste, il faut voir en elle la cause première de notre longue servitude poétique. Alors, comme du temps de Malherbe, comme du temps de Boileau, comme du temps de la Harpe, et comme dernièrement, en 1828, la question du langage éclipsa les autres. Nos critiques n'ont jamais été que des grammairiens ; jamais peut-être ils n'ont abordé un problème vraiment littéraire. Ainsi, les hommes qui parlaient en faveur de notre idiome, ne voulaient pas de notre poésie. Ronsard et Joachim n'entendent s'éloigner des anciens que pour les mots ; pour les choses, ils se condamnent à ramper servilement derrière eux. « Il faut, dit le second, recommander « avant tout au poëte l'imitation des Grecs et des Latins [1]. »

---

[1] Voyez aussi la péroraison de la préface que Ronsard mit audevant de sa *Franciade :* il y expose les mêmes idées avec plus de verve et de talent.

— « Toi donc qui te destines au service des Muses, lis et « relis jour et nuit les exemplaires grecs et latins, et « laisse-moy aux jeux floraux de Toulouse et au Puy de « Rouen toutes ces vieilles poésies françoises, comme « rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, chansons, « et telles autres épiceries, qui corrompent le goût de « notre langue, et ne servent sinon à porter témoignage « de notre ignorance. Jette-toy à ces plaisantes épigram-« mes, à l'imitation d'un Martial; distille d'un style cou-« lant ces lamentables élégies, à l'exemple d'un Ovide, « d'un Tibulle, d'un Properce, etc. » Dans la préface de la *Franciade,* Ronsard ne se contente pas de baiser la poussière foulée par les anciens; il trace une longue et minutieuse recette épique, dont le but est de faire calquer tous les poëmes à venir sur l'*Iliade* et sur l'*Énéide*.

Les ouvrages ne démentirent point la théorie. Les prétendues inventions rhythmiques de la Pléiade ne sont généralement que des emprunts faits aux troubadours et à l'antiquité. Il suffit de parcourir l'ouvrage de M. Raynouard pour constater la justesse de la première assertion; quant à la seconde, l'aveu positif de Ronsard ne permet point de révoquer en doute son exactitude : « J'ay « esté d'opinion en ma jeunesse, dit-il, que les vers qui « enjambent l'un sur l'autre, n'estoient pas bons en notre « poësie; toutesfois j'ay cognu depuis le contraire par la « lecture des autheurs grecs et romains, comme

. . . . Lavinia venit
Littora. . . . .

« J'avois aussi pensé, que les mots finissans par voyelles « et diphthongues, et rencontrans après un autre vocable « commençant par une voyelle ou diphthongue, rendoient « la voix rude : j'ay appris d'Homère et de Virgile, que « cela n'estoit point malséant, comme *sub Ilio alto,*

« *Ionio in magno.* » Depuis Dubellay jusqu'au milieu du dix-septième siècle, l'aqueduc romain élevé par l'enthousiaste cohorte roula sans obstacle vers la France toute l'eau des sources antiques. La grande cause de l'indépendance littéraire fut lâchement et follement abandonnée. A peine s'élevait-il de loin en loin quelque réclamation fugitive, quelque plainte accidentelle. On eût dit ces éclairs pâles et rapides, qui brillent vaguement à l'horizon des nuits d'été. Ainsi, le malheureux Théophile déplorait, dans ses fragments d'une histoire comique [1], l'étroit esclavage de notre poésie. L'invocation des Muses païennes lui semblait profane et ridicule. Il ne trouvait *ces singeries* ni utiles ni agréables. Mais si on avait assez de courage pour laisser échapper des murmures, on n'en avait point assez pour proclamer ouvertement la supériorité des modernes, et pour composer dans ce but des écrits spéciaux.

Chose étrange ! les premiers qui relevèrent, malgré les cris de la foule, le pavillon abattu de l'art national, furent, sinon les fondateurs en titre de l'Académie française, au moins les instigateurs du décret ministériel qui lui donna le jour ; elle a depuis lors bien racheté par ses pleurs la honte de ce généreux commencement ! Vers l'an 1629, quelques hommes de lettres, logés en différents endroits de Paris, ne trouvant rien de plus incommode, dans une aussi grande ville, que de se chercher fort souvent les uns les autres sans pouvoir se rencontrer, fixèrent un jour de la semaine pour se réunir. Leurs assemblées avaient lieu chez M. Conrart, dont la maison était la plus spacieuse et la plus rapprochée du centre de la capitale. On avait résolu de garder le secret ; pendant trois ou quatre ans il fut observé. Mais M. Malleville, un des sociétaires, n'ayant pu cacher l'existence de la compagnie à

---

[1] En 1621.

M. Faret, celui-ci obtint la permission d'assister à une séance. Il en instruisit Desmarest et Bois-Robert, tous les deux protégés du cardinal de Richelieu et faisant partie des cinq poëtes qui écrivaient pour lui ses pièces de théâtre. Desmarest y vint plusieurs fois, et y lut le premier tome de son *Ariane*, qu'il composait alors. Bois-Robert voulut également être admis aux conférences; il n'y eut pas moyen de repousser sa demande, car il jouissait de la plus haute faveur auprès de Richelieu. Dans ses entretiens avec le ministre, il lui peignit d'une manière avantageuse la petite société qu'il avait vue et les personnes dont elle était l'ouvrage. Richelieu conçut l'idée d'en former un corps; il leur fit proposer de se réunir sous une autorité publique; et, ayant obtenu leur assentiment, des lettres patentes furent dressées au nom du roi, pendant le mois de janvier 1635 [1]. Voilà comment cette illustre compagnie prit naissance.

Or, dès le second jour de janvier, avant même que les lettres patentes fussent marquées du sceau royal, on tira au sort le nom des académiciens, et on les inscrivit sur un tableau. Il fut alors décidé que chacun d'eux lirait à son tour un discours sur telle matière et de telle longueur qu'il lui plairait; on devait ainsi en entendre un chaque semaine. Bois-Robert se trouva le quatrième; il choisit pour sujet la défense du théâtre moderne, comparé à celui des anciens. Ce travail n'existe plus; de vingt discours successivement débités, cinq seulement eurent les honneurs de l'impression, et celui de Bois-Robert ne fut pas du nombre. On sait cependant qu'il y dépouillait tous les auteurs grecs et romains d'une gloire qu'il croyait usurpée [2]; il les traitait comme des hommes inspirés par le génie, mais ordinairement sans goût et sans délicatesse.

---

[1] Pelisson, *Histoire de l'Académie française.*

[2] Irail, *Querelles littéraires depuis Homère jusqu'à nos jours.*

Homère eut le plus à souffrir : Bois-Robert l'assimila aux chanteurs de carrefours dont les vers réjouissent la canaille. La tradition conserva la mémoire de cette rude sortie; la Mothe l'invoquait par la suite, lorsqu'on lui reprochait de soutenir une cause aussi périlleuse.

Après la tentative de Bois-Robert, la question fut de nouveau abandonnée pendant trente-quatre ans. Mais elle ne pouvait tomber dans l'oubli ; la nature même des choses devait la ramener tôt ou tard sur la scène. Effectivement, Desmarest de Saint-Sorlin, cet ami de Bois-Robert, qui n'avait pas d'abord pris part à la lutte, ayant publié depuis une épopée chrétienne [1] et une foule de vers, se sentit personnellement intéressé à défendre les modernes contre les anciens. Dans la préface d'un second ouvrage [2], il rompit la longue trêve accordée aux admirateurs des Grecs : « Voicy, dit-il, une sorte de poëme dont il n'y a ni « précepte ni exemple dans l'antiquité ; et ceux qui vou- « droient en juger sur les règles d'Aristote ou sur les « écrits d'Homère et de Virgile, se tromperont ou vou- « dront en tromper d'autres, pour leur faire faire de faux « jugements. Il y a bien de la différence entre un sujet « héroïque dont le principal personnage n'est qu'un « homme d'une valeur et d'une force extraordinaires, et « où le merveilleux et le surnaturel ne paroist qu'en des « assistances ou en des contrariétés du ciel et de l'enfer… « et un sujet dont le principal personnage est un Homme- « Dieu, et fait par lui-même les choses merveilleuses et « surnaturelles. » Ainsi, dès les premiers mots, il déclare les éléments poétiques fournis par notre âge bien supérieurs à ceux qu'offrait le monde ancien. Il attaque le problème du bon côté ; il n'en fait pas une simple question de personnes, il n'oppose pas maladroitement individu à individu : les querelles de cette dernière espèce ne sauraient finir. Il établit que le poëte moderne est placé sur un autre terrain que le poëte grec; et, dès lors, il s'agit uniquement de décider lequel des deux favorise le plus la prospérité de l'art. Selon lui, tous les avantages sont pour nous. Jamais la fiction païenne, quelque riche, vaste et audacieuse qu'elle se montre, n'a pu approcher des merveilles accomplies par le Dieu martyr. Quand elle invente des miracles comme celui des vaisseaux changés en nymphes [1], elle est tout simplement ridicule. Les prodiges du Christ sont à la fois vrais et surnaturels; ils font naître l'admiration, et plusieurs témoins ont répandu leur sang, lorsqu'il a fallu en soutenir la vérité. Les anciens ne connaissaient que le poëme héroïque; nous chantons des sujets sacrés. Or, ceux-ci admettent et nécessitent de bien plus nobles caractères, de bien plus beaux mouvements du cœur. Les choses divines inspirent aussi des idées plus majestueuses que les événements humains. C'est là surtout que les richesses de la diction se déploient à l'aise et sont en leur lieu. Les figures extraordinaires, les images brillantes, conviennent au monarque éternel, à l'œuvre immense de ses mains, aux faits sublimes accomplis par son ordre et sous ses auspices. L'Écriture renferme un plus grand nombre d'actions étonnantes que tous les recueils de métamorphoses païennes. Quand même d'ailleurs la religion de nos pères n'éclipserait pas complétement celle des anciens, nous devrions la célébrer comme ils célébraient la leur. Virgile n'a pas invoqué les dieux de l'Égypte; il les a traités de monstres, ne les croyant propres qu'à servir d'objet de plaisanterie :

---

[1] *Clovis*, 1657.

[2] *Marie-Madeleine*, 1669.

> Omnigenûmque Deûm monstra et latrator Anubis.

---

[1] *Énéide.*

La préface de *la Madeleine* ne fut, pour ainsi dire, qu'une déclaration de guerre. L'année suivante, Desmarest de Saint-Sorlin réunit toutes ses forces et entra en campagne. Des prolégomènes ne lui suffisaient plus ; il publia un traité spécial : *La comparaison de la langue et de la poésie françaises avec la grecque et la latine, et des poëtes grecs, latins et français*. Il commence par une admonition au lecteur. « On te fait juge, lui dit-il, du « plus grand différend qui soit maintenant au monde et « qui sera jamais, puisqu'il s'agit de juger la Grèce, « Rome et la France, les siècles passés et le présent, et « de juger encore si les Français doivent céder pour jamais la gloire du langage et du génie aux Grecs et aux « Latins. » Comme on le voit, l'importance de cette question ne lui échappe pas ; elle embrasse toute l'histoire des lettres, et concerne l'avenir aussi bien que le présent. Il ne pense donc point pouvoir lui accorder trop d'attention.

Au reste, il ne veut pas condamner entièrement l'esprit et le goût des anciens ; nous avons d'eux des choses excellentes, dignes d'être lues et admirées. Il ne blâme que leur défaut d'invention et leur peu de jugement ; il blâme aussi la fureur des savants, qui louent même leurs plus grandes aberrations. Pour avoir fait un beau poëme, Virgile ne mérite pas le titre de *divin*, ni l'adoration fanatique dont l'honorait Scaliger. Il a ses taches et ses faiblesses. Dire qu'on ne peut atteindre une égale perfection, c'est outrager la nature, qui n'est pas assez folle et assez indigente pour s'être épuisée en faveur d'un siècle et d'une nation.

Ce n'est pas seulement l'étourderie qui plaide la cause des anciens ; les mauvais penchants lui prêtent aussi leurs secours. L'envie d'abord. On loue les poëtes décédés par jalousie contre les vivants : leur lointain éclat ne blesse point les yeux comme la gloire actuelle des hommes supérieurs [1]. L'obstination et l'esprit de routine ne leur sont pas moins favorables. Les âmes communes, dressées dès leur enfance à une servile admiration du passé, n'osent rien concevoir de plus noble et de plus exquis; elles ne peuvent sortir du triste abîme de la prévention où l'habitude les a comme liées d'indissolubles chaînes. Horace en a déjà exposé les vrais motifs :

> Vel quia nil rectum, nisi quod placuit sibi, ducunt;
> Vel quia turpe putant parere minoribus, et quæ
> Imberbes didicere, senes perdenda fateri.

De là les injustices que les nouveaux venus ont eues à souffrir de tout temps, et dont le même Horace s'est plaint dans son Épître à Auguste.

Il n'est pas jusqu'au terme par lequel nous désignons les peuples morts qui ne soit un titre usurpé. C'est nous qu'on devrait appeler les anciens. Et quoique nos prédécesseurs aient le mérite d'avoir défriché les sciences et la terre, ils ne peuvent soutenir la comparaison avec nous. Ces temps d'inexpérience étaient la jeunesse du monde; les nôtres en sont la vieillesse et, pour ainsi dire, l'automne. Nous voyons mûrir les fruits dont ils admiraient les fleurs; nous possédons leurs dépouilles; nous avons profité de leurs essais, de leurs inventions, de leurs fautes. Ce noble héritage s'est accru dans nos mains; nous couronnons l'édifice dont ils élevaient le soubassement. Desmarest, ce plastron de Boileau, se rencontre ici avec Pascal, Malebranche [1], et l'auteur du *Novum organum*, dans les productions desquels on trouve la même idée.

---

[1] Perrault a exprimé la même idée dans le quatrain suivant :

> La raison en est toute prête.
> En mérite, en vertus, en bonnes qualités
> On souffre mieux cent morts au-dessus de sa tête,
> Qu'un seul vivant à ses côtés.

Il distingue ensuite deux genres d'éléments poétiques, les uns fournis par la nature, les autres créés par l'homme. Il juge les premiers immuables; c'est une erreur; car si les objets réels ne changent véritablement ni d'essence, ni de physionomie, notre point de vue se déplace; nous n'apportons pas constamment en leur présence les mêmes dispositions. Ils donnent donc lieu à des peintures aussi variées que leurs effets sur nous. L'autre élément paraît à Saint-Sorlin s'améliorer avec les années. Chaque jour l'invention se perfectionne; nous concevons incessamment des idées plus justes, plus grandes, plus pures de toutes choses. Notre imagination s'y conforme, s'en empare, et franchit les limites qui l'arrêtaient naguère.

Pour notre langue, elle est aussi harmonieuse, plus claire, plus vive que la latine; Desmarest prétend même qu'elle a une quantité non moins évidente. Elle ne gène l'expression d'aucune pensée, elle ne repousse aucune hardiesse poétique; il ne s'agit que d'avoir du talent, et de la manier en homme habile. Les prôneurs des anciens auraient depuis longtemps reconnu cette vérité, si leurs études grecques et latines ne les absorbaient pas à un tel point, qu'il semble ne plus leur rester ni loisir, ni esprit, ni justice, pour apprécier leur idiome natif et les ouvrages de leurs compatriotes. Ils préfèrent les dédaigner sans les connaître. On mesure habituellement l'excellence d'une chose par la peine qu'on a eue à l'acquérir. Ils ont travaillé beaucoup pour apprendre le grec et le latin, pour se familiariser avec les littératures anciennes; ils leur attribuent donc une immense valeur, et méprisent une langue qu'ils parlaient tout enfants, des livres qui n'exigent point le secours du dictionnaire.

---

[1] Je ne me suis point arrêté aux opinions de ces philosophes sur les anciens, parce qu'ils n'ont eu en vue que la science.

Voilà les idées les plus générales, les plus philosophiques, énoncées dans la *Comparaison* des anciens et des modernes. Le reste de l'ouvrage n'offre guère que des critiques de détail. L'auteur passe en revue maintes célébrités païennes, et leur administre successivement une petite correction. Homère, selon lui, entasse les faits les uns sur les autres, sans ordre et sans goût; il lui reproche ses fastidieux épisodes, ses longues narrations, ses discours inopportuns, l'intervention perpétuelle de l'Olympe, contraire au précepte d'Horace. Si l'on enlevait le superflu de ces deux poëmes, on les diminuerait de moitié. Virgile a peu d'invention; l'*Énéide* est mal conçue; toutes les métaphores, toutes les similitudes, tous les ornements de l'ouvrage, sont tirés d'Homère. Le héros pleure et tremble sans cesse. Ovide ne manque pas d'esprit; mais il n'est point délicat dans le choix de ses termes, ni habile dans la conduite de son sujet; son grand livre des *Métamorphoses* n'a ni ensemble ni liaison. Catulle, Lucrèce, Stace, Properce, Lucain, Silius Italicus, et Tibulle, sont sévèrement examinés l'un après l'autre. Saint-Sorlin trouve l'Anthologie grecque d'une fadeur nauséabonde, et partage en cela l'opinion de beaucoup d'hommes distingués; les modernes lui semblent avoir bien plus d'esprit et de finesse. Il voit aussi dans l'étendue de nos connaissances un avantage énorme pour le poëte, surtout pour le poëte épique : elles agrandissent la sphère de son imagination; elles lui permettent de varier ses ornements.

La lutte de Desmarest contre les préjugés de son époque en était là, quand il vit accourir à son aide un généreux auxiliaire. Dans l'année 1670, le sieur de Boisval publia un poëme chrétien dont l'histoire charmante d'Esther formait le sujet. Au commencement de l'ouvrage se trouve une pièce de vers intitulée : *L'excellence et les plaintes de la poésie héroïque au roi.* On y distingue le passage suivant :

> On nous dit que sans eux [1] tout ouvrage est stérile,
> Que les fables des Grecs sont le seul champ fertile ;
> Qu'à leurs inventions on est accoutumé,
> Que sans elles nul vers ne peut être estimé ;
> On invoque sans cesse Apollon et les Muses ;
> On croit que par eux seuls les grâces sont infuses,
> Que les vers n'ont sans eux ni grâce ni beauté.
> Mais manquons-nous d'esprit et de divinité,
> Pour aller emprunter, dans notre sécheresse,
> De l'esprit et des dieux de Rome et de la Grèce ?
> Cet État manque-t-il d'hommes ingénieux ?
> Le vrai Dieu ne peut-il ce qu'ont pu les faux dieux ?
> Pourquoi faut-il aux Grecs céder la gloire entière ?
> Nous les surpasserons en art comme en matière.

Dans la solitude morale où se trouvait alors Desmarest, ce langage ami dut lui causer une intime allégresse. Quand on se voit l'unique champion d'une idée, quelque juste qu'elle puisse être, quelque fort assentiment que la raison lui donne, on éprouve toujours une secrète défaillance, un doute obscur et un amer ennui. Que des discours symphatiques frappent en ce moment nos oreilles, la conviction se ranime plus puissante que jamais ; savourant le bonheur de posséder un frère spirituel, on proclame la vérité, le front pâle et les lèvres tremblantes d'enthousiasme. Desmarest fut donc loin de quitter le champ de bataille. A la suite de son *Clovis*, dont la troisième édition parut en 1673, il réimprima son ouvrage critique, augmenté de plusieurs chapitres. La seconde partie renferme peu d'idées nouvelles ; l'auteur exalte encore la perfection et la beauté du dogme chrétien. « La « religion païenne, dit-il, n'a pu fournir à la poésie que « des folies, des bassesses, des infamies, et des pensées « ridicules. » Il signale dans Homère, dans Virgile, des fautes qu'il n'avait pas notées d'abord. Quelques-unes de ces censures ont été si souvent reproduites, que nous devons en dire un mot. L'*Iliade* et l'*Odyssée* abondent en images triviales ; il regarde comme spécialement absurde l'endroit où Homère compare Ulysse qui s'agite dans son lit, ne pouvant dormir, à un boudin plein de graisse et de sang qu'on retourne sur un brasier. Perrault, Fontenelle, la Mothe, Voltaire et bien d'autres ont raillé l'immortel aveugle à propos de cette bizarre similitude. Le bouclier d'Achille lui paraît encore une monstrueuse hyperbole, et l'on sait que les critiques modernes se sont battus alentour avec non moins d'acharnement que jadis les Grecs et les Troyens.

---

[1] *Les dieux païens.*

Au-devant du poëme en l'honneur du premier de nos rois, on lit une ode à Louis XIV, où l'auteur aborde les mêmes questions. Frondant la manière dont Boileau avait décrit le passage du Rhin, il dit avec beaucoup de justesse :

Forcer les éléments par un cœur héroïque,
Est bien plus que lutter contre un dieu chimérique.
A ta haute valeur c'est être injurieux,
Que de mêler la fable à tes faits glorieux ;
Recourir à la feinte offense ta victoire,
Et c'est moins dire en vers que ne dira l'histoire.

L'ode est suivie d'un *Discours pour prouver que les sujets chrestiens sont les seuls propres à la poésie héroïque.* On y trouve les observations que contenaient déjà les opuscules précédents, corroborées de cinq ou six aperçus nouveaux. Desmarest blâme les conceptions théologiques des anciens; leurs dieux cruels, ignorants, perfides, lâches, vindicatifs et dépravés, manquent tout à fait de noblesse et de grandeur; ils ne méritent ni estime ni adoration; il s'en faut qu'ils soient dignes de gouverner le monde. Les païens avaient des idées de perfection trop incomplètes pour représenter les dieux et les héros sous des formes sublimes, comme l'exige leur nature. Nos esprits secondaires, les anges, les saints, ont eux-mêmes une majesté plus réelle que tous les habitants de l'Olympe, que toutes les puissances du Ténare.

Le dernier exploit de Saint-Sorlin fut un duel avec Boileau. Celui-ci avait prohibé, dans son Art Poétique, l'usage du merveilleux chrétien. Desmarest fut choqué de voir ainsi notre croyance mise au ban de la littérature. Les raisons qu'alléguait l'auteur courtisan lui paraissaient d'une extrême faiblesse. Il jugea donc utile d'en dévoiler la misère et publia, durant l'année 1674, sa *Défense du poëme héroïque*. Cet ouvrage n'est que la reproduction de ses anciens arguments, disposés en forme de dialogue. On n'y trouve guère qu'une remarque générale omise dans ses écrits antérieurs. Il montre combien il est sot et maladroit de faire intervenir les dieux païens au milieu d'une action moderne; il ne peut assez admirer que le lecteur supporte une aussi ridicule invraisemblance. « Tout le merveilleux et le surnaturel doit être fondé sur la religion du « héros que l'on prend pour sujet, du prince à qui l'on « consacre l'ouvrage, de l'auteur qui le compose, et de « tous ceux qui le doivent lire et juger. » En effet, que sont à nos yeux les Minerve, les Saturne, les Apollon et les Mercure? Des images informes, blême souvenir d'un rêve des anciens temps. La foi que nos aïeux nous ont transmise peut seule nous environner d'illusions.

Cependant la mort allait précipiter du haut de la tribune le vaillant panégyriste des modernes. En 1676, Desmarest s'alla reposer de sa longue querelle dans le silence ininterrompu du cercueil. Mais au moment d'abandonner pour toujours cette vie transitoire, il ne voulut pas laisser sans défenseur la cause du progrès poétique. Il en avait lui-même révélé l'importance ; il n'ignorait pas que c'était là une question essentielle et inévitable. Il adressa donc une pièce de vers à son ami Perrault, le conjurant de soutenir avec force, avec persévérance, les intérêts des lettres. Il lui représenta son pays éploré, lui demandant du secours : viens, lui disait-il,

Viens défendre, Perrault, la France qui t'appelle.

Cette sommation ne fut pas inutile. Perrault, il est vrai, ne se hâta point d'y répondre ; il semblait avoir mal accueilli le legs de Saint-Sorlin. Un calme profond régna pendant onze ans sous le ciel de l'art ; à peine fut-il légèrement troublé par le *Discours* de Fontenelle *sur l'églogue*. L'auteur y portait contre les anciens d'assez graves accusations. Il leur reprochait de n'avoir pas su idéaliser la nature. Ils l'ont peinte, d'accord, mais dans toute sa grossièreté. Les personnages de Théocrite sont des pâtres mal appris ; ceux de Virgile ont également trop peu d'éducation : Fontenelle voulait des bergers qu'on pût mener à la cour. Il trouve que les poëtes grecs et latins n'ont pas assez d'horreur pour les détails vulgaires. Ils parlent d'engrais, d'étables, d'abreuvoir, comme si c'étaient là des images bien attrayantes ! Fontenelle soutient qu'on ne doit pas décrire la nature, mais seulement exprimer les sentiments qu'elle fait naître. Il était impossible de concevoir une opinion plus erronée, plus française, et plus en harmonie avec l'époque.

Enfin, le principal avocat des modernes prit la parole. Un second orage bouleversa l'atmosphère des lettres. Perrault lut à l'Académie un poëme intitulé : *le Siècle de*

Louis le-Grand [1] : il y répétait les objections de Saint-Sorlin avec plus d'ordre et de netteté. Ce passage sur Homère permettra au lecteur d'en apprécier la forme et le contenu :

> . . . . Si le ciel, favorable à la France,
> Au siècle où nous vivons eût remis ta naissance,
> Cent défauts, qu'on impute au siècle où tu naquis,
> Ne profaneraient pas tes ouvrages exquis.
> Tes superbes guerriers, prodiges de vaillance,
> Près de s'entre-percer du long fer de leur lance,
> N'auraient pas si longtemps tenu le bras levé,
> Et, lorsque le combat devrait être achevé,
> Ennuyé les lecteurs d'une longue préface
> Sur les faits éclatants des héros de leur race.
> Ta verve aurait formé ces vaillants demi-dieux
> Moins brutaux, moins cruels et moins capricieux.
> D'une plus fine entente et d'un art plus habile
> Aurait été forgé le bouclier d'Achille,
> Chef-d'œuvre de Vulcain, où son savant burin
> Avait gravé le ciel, les airs, l'onde et la terre,
> Et tout ce qu'Amphitrite entre ses bras enserre ;
> Où l'on voit éclater le bel astre du jour,
> Et la lune au milieu de sa brillante cour ;
> Où l'on voit deux cités parlant diverses langues,
> Où de deux orateurs on entend les harangues ;
> Où de jeunes bergers, sur la rive d'un bois,
> Dansent l'un après l'autre et puis tous à la fois ;
> Où mugit un taureau qu'un fier lion dévore ;
> Où sont de doux concerts, et cent choses encore
> Que jamais d'un burin, quoique en la main des dieux,
> Le langage muet ne saurait dire aux yeux.
> Ce fameux bouclier, dans un siècle plus sage,
> Eût été plus correct et moins chargé d'ouvrage.
> Ton génie, abondant en ses descriptions,
> Ne t'aurait pas permis tant de digressions,
> Et, modérant l'excès de tes allégories,
> Eût encor retranché cent doctes rêveries,
> Où t'on esprit s'égare et prend de tels essors,
> Qu'Horace te fait grâce en disant que tu dors.

---

[1] 1687

L'escarmouche de Fontenelle contre les anciens lui valut dans ce manifeste un brillant éloge.

Comme Perrault sortait de l'Académie après avoir terminé sa lecture, il fut abordé par Racine. Le caustique poëte le félicita d'un air moqueur. Il lui dit qu'assurément on ne pouvait mieux se tirer d'un badinage, mieux défendre un insoutenable paradoxe. L'auteur du poëme fut choqué de voir qu'on ne prenait pas ou qu'on feignait de ne pas prendre au sérieux son ouvrage. Il forma le dessein d'écrire en prose ce qu'il avait écrit en vers, et de ne laisser aucun doute sur ses vrais sentiments. De cette résolution naquit son *Parallèle entre les anciens et les modernes*.

Sa valeur intrinsèque, et le rôle qu'il a joué dans l'histoire de notre littérature, nous engagent à en donner une analyse complète. C'est une belle production ; peu de personnes la connaissent, peu de personnes voudraient la lire. Nous croyons utile d'en extraire soigneusement la substance. Le chapitre qui suit dispensera de recourir au texte original.

CHAPITRE III.

Parallèle des anciens et des modernes.

Rien n'est plus naturel ni plus raisonnable que de nourrir une grande vénération pour toutes les choses qui, possédant un vrai mérite en elles-mêmes, y joignent encore le prestige de l'antiquité. C'est ce sentiment universel qui entretient l'amour et le respect que nous avons pour nos aïeux; c'est lui qui consolide l'autorité des lois et des usages. Mais comme l'excès gâte les meilleures choses, à proportion de leur valeur, une tendance si louable d'abord s'est fréquemment changée en une superstition criminelle. poussée maintes fois jusqu'à l'idolâtrie. Des princes d'une rare vertu ont fait le bonheur des nations; ils furent bénis de leur vivant et honorés après leur mort : c'était une juste récompense. Mais, par la suite des temps, on oublia qu'ils étaient de simples mortels : on leur offrit de l'encens et des sacrifices. La même chose est avenue aux hommes qui ont brillé soit dans les arts, soit dans les sciences. L'éclat qu'il reflétèrent sur leur époque, le charme ou l'utilité de leurs travaux, leur acquirent beaucoup de gloire pendant leur vie; leurs productions furent admirées de la postérité, qui les combla de louanges. Peu à peu cette vénération augmenta si fort, qu'on ne voulut plus rien voir en eux qui se ressentît de la faiblesse humaine : on consacra jusqu'à leurs erreurs. Il suffit qu'une chose eût été faite ou dite par ces grands hommes pour être merveilleuse. Certains savants ne regardent-ils pas comme un devoir de préférer le moindre opuscule des anciens aux plus beaux ouvrages des modernes? Or, cette injuste prévention ne date pas d'hier : Cicéron, Horace et Martial ont eu à la combattre de leur temps. Quant au nôtre, on ne peut guère espérer de convertir les érudits; ils perdraient trop à changer d'opinion; il serait incivil de leur en faire une loi. Autant vaudrait proposer un décri général des monnaies à des hommes qui auraient tout leur bien en espèces et ne posséderaient pas une acre de terre. Que deviendraient effectivement leurs trésors de lieux communs, de vaines remarques? Ils n'auraient plus de prix, et ce serait une calamité. Il faut que tout individu qui peut citer à propos, et même hors de propos, un vers d'Anacréon ou de Pindare, ait un rang distingué dans le monde. Quelle confusion si ce genre de mérite venait à s'anéantir ! Il suffirait d'avoir du goût et de l'intelligence pour dominer ces illustres savants.

L'histoire de Cupidon enfoui par Michel-Ange montre combien est grande la force du préjugé.

Pour entretenir celui qui revêt les anciens d'une grandeur chimérique, l'influence simultanée de diverses causes a été nécessaire. Une de ces causes était le manque de traductions. Pendant longtemps les érudits jugeaient seuls les livres grecs et romains. Fiers de les connaître, ils les vantaient sans mesure. La rareté des éditions produisait encore un effet analogue. Mais quand les auteurs furent dans les mains de tout le monde, soit en français, soit en leur langue originale, l'illusion s'évanouit. On examina ceux qu'on avait crus des géants sur parole, et on les trouva d'une taille ordinaire.

L'éducation des colléges a aussi pour tendance principale de déifier les anciens. Les classes résonnent perpétuellement de leurs louanges, et bien des hommes restent écoliers toute leur vie. Les maximes qu'on leur a enseignées, les livres qu'ils ont lus dans leur jeunesse, comme les endroits où ils l'ont passée, gardent à leurs yeux un charme indélébile. Ames sans fécondité, les notions qu'on y plante, au lieu de donner des fruits, se changent en ronces pernicieuses.

Quelques-uns ayant ouï dire qu'on aime les ouvrages des anciens à proportion du goût et de l'intelligence dont on est doué, s'épuisent à faire entendre qu'ils les admirent jusqu'au ravissement. Ils débitent des niaiseries par amour-propre.

Les enfants, de leur côté, voyant que leurs pères en savent plus qu'eux et louent presque toujours le passé, se figurent que leurs aïeux possédaient de bien plus grandes connaissances et une vertu supérieure. Lorsque l'âge vient affaiblir leurs émotions, refroidir leur enthousiasme, décolorer sous le givre de la mort le reste de leur existence, ils donnent à leur tour dans le même travers. C'est ainsi qu'une idée de perfection s'est insensiblement attachée à l'âge : plus les époques étaient reculées, plus on attribuait de mérite aux hommes qui vivaient alors. L'idéal brillait dans le passé, la terreur et le dédain offusquaient l'avenir.

Les éloges accordés par des auteurs morts à des savants, des philosophes, des poëtes de leur siècle ou des siècles antérieurs, concourent au même but. On les lit, on prend note de leur témoignage, et leur décision acquiert force de loi. Ce jugement, vrai quand ils l'ont rendu, cesse de l'être avec les années. Les livres latins nous apprennent que Varron possédait la science la plus profonde qu'on eût jamais vue : que serait à notre époque ce grand érudit ?

L'autorité ne doit d'ailleurs être admise que dans la théologie et dans la politique. Si vous pensez que l'Éternel a dicté les saintes Écritures, si vous avez la persuasion qu'il inspire encore son Église, baissez la tête, et laissez-vous guider par les maximes chrétiennes. Si un pouvoir établi promulgue une ordonnance, il faut obéir sans murmure. Partout ailleurs la raison peut agir en souveraine et user de ses droits. Quoi donc! il nous sera défendu d'apprécier les œuvres d'Homère, de Virgile, de Cicéron, de Démosthènes, et de les juger comme il nous plaira, parce que d'autres en ont jugé à leur fantaisie? Rien au monde n'est plus absurde.

La liberté morale dont nous nous sommes mis en possession forme certainement une des plus grandes conquêtes de l'esprit humain. On croyait aussi jadis que pour savoir la physique il n'était pas nécessaire d'étudier les objets, ni de recourir aux expériences; qu'il suffisait de bien entendre Aristote et ses interprètes. Mais le vain désir de briller par des citations a fait place au louable désir de connaître immédiatement les ouvrages de l'artiste suprême. Une foule de mystères ont alors été dévoilés : la nature, si longtemps méconnue, parut prendre plaisir à étaler au jour ses secrètes grandeurs.

En effet, les arts et les sciences croissent et s'améliorent aussi fatalement par l'étude, les recherches, les découvertes et l'observation, qu'un fleuve grandit, à mesure qu'il avance, en absorbant l'eau des sources et des rivières. On compare habituellement la durée du monde à la vie d'un homme : il a eu son enfance, sa jeunesse, et son âge mûr ; il est présentement dans sa vieillesse. Figurons-nous de même que l'humanité est un seul homme ; cet homme aurait été enfant dans l'enfance du monde, adolescent dans son adolescence, homme parfait dans la force de l'âge, et maintenant l'univers et lui seraient dans leur vieillesse. Cela posé, nos premiers pères ne doivent-ils pas être regardés comme les enfants, et nous comme les vieillards, comme les véritables anciens? Nous avons recueilli la succession de nos prédécesseurs, nous l'avons augmentée de nouvelles richesses, conquises par l'intelligence et le travail. (Desmarest de Saint-Sorlin avait déjà exprimé cette idée ; mais, ainsi qu'on va le voir, Perrault la développe et la complète.)

Il y a pourtant dans l'histoire des sortes d'éclipses momentanées où le génie humain semble vouloir s'éteindre. Au neuvième et au dixième siècle, il y avait certainement en Europe plus d'ignorance et de barbarie qu'au siècle d'Auguste. Aussi, lorsqu'on affirme que les derniers temps doivent surpasser les périodes antérieures, est-il nécessaire d'ajouter : à condition que toutes choses soient d'ailleurs pareilles. Car si de longues guerres ravagent un pays, et que les habitants soient contraints de négliger les travaux intellectuels pour s'occuper de défendre leur existence ; si ceux qui ont vu le commencement de la lutte sont morts, et qu'il s'élève une seconde génération uniquement façonnée au maniement des armes, il est naturel que la poésie et la science disparaissent dans une assez longue obscurité. Elles sont alors comme des fleuves qui viennent à rencontrer un gouffre où ils s'abîment tout à coup, mais qui, après avoir coulé sous plusieurs provinces, trouvent enfin une issue par où on les voit sortir plus abondants que jamais. Les ouvertures par où les arts et les sciences reviennent sur la terre sont les règnes féconds des grands monarques ; ceux-ci maintiennent le calme autour d'eux, et rappellent à la lumière toutes les belles connaissances. Ainsi, ce n'est pas assez qu'un siècle soit postérieur à un autre pour avoir sur lui l'avantage ; il faut qu'il se développe au milieu de la paix et de la prospérité, ou que la guerre, s'il y en a, se fasse au dehors. Il faut de plus que ce calme et cette prospérité durent longtemps, pour que le siècle ait le loisir d'atteindre peu à peu sa dernière splendeur. Nous avons dit que depuis le commencement du monde jusqu'à nous on distingue plusieurs âges ; on les distingue de même dans chaque siècle en particulier, lorsque après de grandes luttes on commence de nouveau à s'instruire et à penser.

Les anciens, il est vrai, auront toujours le mérite d'avoir découvert les éléments des arts et des sciences. Il ne faudrait pas néanmoins leur attribuer exclusivement la gloire de l'invention. Chaque perfectionnement apporté aux découvertes originelles prouve autant et quelquefois plus de génie que ces découvertes elles-mêmes. Celui qui le premier creusa un arbre et s'en fit un bateau pour traverser un fleuve eut certainement droit à des éloges; mais cette pirogue et la manière dont elle fut évidée ont-elles rien qui approche de nos grands vaisseaux et de leur habile structure? Il y a une distance énorme entre les inventions rudimentaires qui ne pouvaient échapper à l'industrie naturelle du besoin, et les inventions profondes des hommes venus par la suite.

Quand même d'ailleurs les anciens auraient eu plus de génie que les modernes, il ne s'ensuivrait pas que leurs ouvrages fussent meilleurs que les nôtres : car il faut distinguer l'ouvrier de l'ouvrage; et en admettant que les inventeurs l'emportassent sur ceux qui ont amélioré leurs inventions, cela n'empêcherait pas que les productions les plus récentes ne fussent les plus belles et les plus parfaites. Les initiateurs avaient la maladresse de l'inexpérience; nous unissons l'habitude au savoir. Quand on blâme les anciens, on ne leur refuse donc pas le génie; on ne s'en prend qu'à leur siècle, qui ne leur permettait pas d'atteindre plus haut. Mais en reconnaissant leur mérite, on ne veut point leur immoler leurs successeurs. La nature est invariable; et comme elle donne tous les ans une certaine quantité d'excellents vins parmi un grand nombre de faibles et de médiocres, elle forme aussi à toutes les époques un certain nombre d'hommes exceptionnels parmi la foule des esprits vulgaires. Il serait complétement déraisonnable de s'imaginer qu'elle n'a plus la force de produire d'aussi grandes intelligences que celles des premiers siècles. Les lions et les tigres qui parcourent aujourd'hui les déserts de l'Afrique sont aussi vigoureux, aussi féroces que ceux du temps d'Alexandre ou d'Auguste; nos violettes ont le même parfum que celles de l'âge d'or. Pourquoi serions-nous exceptés de cette règle générale ? Quand on compare les anciens et les modernes, ce n'est donc pas sous le rapport des talents personnels, qui ont été les mêmes dans tous les grands hommes de toutes les époques : on ne juge que les produits et la connaissance plus ou moins parfaite, selon les temps, des lois de l'art et des lois de la nature; car les arts et les sciences pris en eux-mêmes ne sont qu'un amas d'observations et de maximes qui augmente avec les années [1].

---

[1] On retrouve dans ce passage les idées de Saint-Sorlin sur la per-

Voilà comment Perrault traite la question du progrès, en le considérant d'un point de vue général. Certes, la critique française a rarement déployé une aussi grande puissance. L'auteur des Dialogues montre une vraie sagacité philosophique. Non-seulement il ne fut pas compris de son époque, mais son habile système a depuis lors été comme non avenu.

Du problème général il passe à l'examen historique des divers arts, des diverses sciences. Nous allons succinctement résumer ses considérations; il importe qu'elles soient de nouveau mises sous les yeux du lecteur, et qu'un travail aussi remarquable ne soit pas perdu pour nous.

ARCHITECTURE.

Perrault distingue dans l'architecture deux espèces de beautés : celles-ci transitoires et locales, celles-là éternelles et universelles. Selon lui, les seules beautés invariables consistent dans la grandeur des proportions, dans la régularité de la bâtisse et de l'appareil. Ce sont là des mérites nécessaires à tous les systèmes d'architecture. Quant aux formes, elles sont susceptibles de changement, et aucune ne doit passer pour exclusivement belle. La manière antique ne possède point la beauté absolue; on peut en imaginer une foule d'autres qui lui seront égales ou supérieures. La diversité des proportions assignées à chaque ordre fait voir, par exemple, qu'elles sont arbitraires. Les frontons, les colonnes, les chapiteaux, les entablements, pourraient prendre des figures très-éloignées de celles que leur ont données les Grecs. et plaire tout aussi

---

manence de la nature, mais elles sont agrandies et entourées d'une bien autre lumière.

bien. On loue la forme antique, parce qu'elle est reçue depuis longtemps; mais de nouvelles formes pourraient s'établir, et, sans aucune injustice, être à la longue revêtues de la même autorité. Il faut voir dans le règne de l'architecture grecque une véritable mode, plus opiniâtre que les autres, parce que les objets qu'elle concerne sont eux-mêmes plus résistants.

C'est une preuve de stérilité merveilleuse que de s'en tenir à un style unique et immuable. Les cinq ordres d'architecture, bien mesurés, bien dessinés, sont entre les mains de tout le monde ; il est moins difficile de les prendre dans un livre théorique, que de prendre les mots d'une langue dans un dictionnaire.

Du reste, les anciens n'ont jamais pensé à la moitié des finesses qu'on leur attribue ; le hasard est le seul auteur d'une foule de beautés qu'on prête à leurs œuvres. Le caprice ou la négligence de l'architecte a été cause de certaines modifications peu importantes; les critiques prévenus y ont cherché du mystère ; ils ont ensuite fait partager au monde l'ivresse de leurs illusions.

Pourquoi les Grecs auraient-ils eu, dans l'invention des formes, une habileté plus grande que dans l'art de bâtir? Leurs monuments trahissent, en bien des cas, une ignorance et une maladresse grossières. Ils donnaient à leurs planchers une épaisseur double de celle des murailles, au lieu que nous leur en donnons la moitié ; les leurs étaient donc quatre fois plus épais que les nôtres, et chargeaient inutilement les constructions d'un horrible fardeau. Ils avaient encore une très-mauvaise manière de bâtir : ils taillaient les pierres en forme de losange, et les disposaient en forme de réseau (*reticulatum opus*) : chaque pierre ainsi placée était comme un coin qui tendait à écarter les deux pierres sur lesquelles elle s'appuyait. Ils ne connaissaient point la partie la plus difficile du métier, le trait ou la coupe des pierres ; c'est pourquoi presque toutes leurs voûtes étaient en brique enduite de stuc, et leurs architraves de bois ou d'un seul morceau. Or, comme une pierre un peu longue, et qui aurait eu trop de portée, se serait infailliblement rompue, ils ne pouvaient espacer leurs colonnes. L'architrave qui couronnait la porte du temple d'Éphèse, et qui avait quinze pieds de long, était regardée comme une merveille unique dans son genre. Les anciens supposaient que Diane l'avait placée elle-même, tant une pareille masse leur semblait difficile à remuer. Or les deux pierres principales du fronton du Louvre ont chacune cinquante-quatre pieds de long sur huit de large et quinze pouces seulement d'épaisseur, ce qui les rendait très-fragiles. Ni les Grecs, ni les Romains n'eussent donc pu construire comme nous de ces trompes étonnantes où l'on voit une portion d'édifice se soutenir elle-même, des voûtes surbaissées et presque plates, des rampes d'escaliers qui, sans autre appui que celui des murs, tournent le long des cages qui les renferment et vont aboutir à des paliers également suspendus; ils ne savaient point se servir de la pesanteur de la pierre contre elle-même, et la fixer dans l'air au moyen du poids qui devrait causer sa chute.

Leur indigence était si grande, qu'ils n'avaient point de machines commodes pour transporter les fardeaux. Les hommes compétents avouent que celles décrites par Vitruve ne sauraient être d'aucun usage ou rendraient fort peu de services. Leur habitude générale était de porter les pierres sur leurs épaules, lorsque leur dimension le permettait; si elles étaient trop grosses, ils les roulaient sur la pente des terres qu'ils amoncelaient contre leurs bâtiments jusqu'au point où l'édifice était parvenu. On les enlevait ensuite. Quant à nous, nos machines ne transportent pas seulement les pierres à la hauteur qu'on le désire; elles les vont placer justement à l'endroit qui leur est assigné.

SCULPTURE.

Perrault critique plusieurs statues que nous ont laissées les anciens. Il montre que, malgré leur habileté dans la sculpture, ils ne sont pas irréprochables. Il demande encore si l'admiration accordée à certaines figures antiques vient de leur mérite intrinsèque ou de la force du préjugé. Quoi qu'il en soit, les Grecs et les Romains ont pu briller dans la statuaire. En effet, ce bel art est le plus simple et le plus restreint de tous, particulièrement dans les ouvrages de ronde bosse. Moins compliqué, il exige moins de réflexion et d'étude. Rien n'empêchait donc que ses lois peu nombreuses fussent connues tout d'abord. Cela est si vrai, que dans les parties de la sculpture même où il entre plus de composition et de règles, comme dans la toreutique ou l'art des bas-reliefs, ils se sont montrés beaucoup plus faibles. A l'époque où ils ont élevé la colonne Trajane, ils en ignoraient encore presque tous les secrets. La dégradation et la perspective y manquent totalement. Les figures sont la plupart sur la même ligne; s'il y en a sur les seconds plans, elles sont aussi grandes et aussi marquées que celles du premier. Les bas-reliefs antiques ne méritent vraiment pas le nom de bas-reliefs; ils n'offrent tous qu'une suite d'images de ronde bosse, sciées en deux, et dont la principale moitié a été appliquée sur un fond uni. Ce n'est pas de cette manière qu'agissent nos sculpteurs : avec une saillie de deux ou trois pouces, ils taillent des figures qui non-seulement paraissent entières et indépendantes de leur champ, mais qui semblent plus ou moins éloignées dans les profondeurs de la perspective.

PEINTURE.

Si la toreutique était un art trop compliqué pour les anciens, à plus forte raison peut-on dire la même chose de la peinture. Pour découvrir toutes les lois, tous les secrets de cette dernière, il n'a pas moins fallu qu'un grand nombre de siècles. Le peu de valeur des tableaux antiques, et leur immense infériorité comparativement à ceux des Raphaël, des Michel-Ange, des Véronèse et des Titien, ressort des éloges mêmes qu'on leur a décernés. Les auteurs anciens rapportent, comme une chose étonnante, que Zeuxis peignit des raisins d'une manière si habile que les oiseaux les vinrent becqueter; que Parrhasius dessina un rideau qui fit illusion à Zeuxis. Cette admiration pour des trompe-l'œil prouve l'enfance de l'art. Qu'auraient dit les anciens de nos panoramas? Et cependant nous ne mettons point les auteurs de ceux-ci au nombre des grands artistes. Pline s'émerveille de ce qu'un peintre avait représenté l'ombre d'un pigeon sur le bord de l'auge où il buvait; de ce qu'une Minerve paraissait regarder tous ceux qui l'examinaient; de ce qu'un Hercule d'Apelle, vu par le dos, ne laissait point de montrer son visage : preuve certaine qu'on avait fait jusqu'alors les figures tout d'une pièce, sans leur donner aucune attitude qui exprimât le mouvement et la vie. Enfin. comment jugerons-nous la prouesse par laquelle ce même peintre s'acquit la réputation du plus grand artiste de son temps? Chose sublime! il divisa un trait fort délié par un trait plus mince encore!

Les anciens n'avaient guère d'autres ressources pour charmer les yeux que le dessin et l'expression. Ils ignoraient la perspective et le clair-obscur; à peine savaient-ils mélanger les couleurs. La composition leur était presque aussi étrangère. C'est ce que démontrent les noces de la vigne Aldobrandine et les images du tombeau d'Ovide. Les figures en sont bien dessinées, les poses sages et naturelles; il y a beaucoup de noblesse dans les airs de tête : mais tout y est sec, inanimé, sans liaison, et sans cette mollesse des corps vivants qui les distingue du marbre et du bronze. Les teintes sont aussi fortes les unes que les autres; rien n'avance, rien ne s'éloigne; tous les personnages sont à peu près sur la même ligne, en sorte qu'on dirait moins un tableau qu'un bas-relief antique orné de couleurs.

ÉLOQUENCE.

L'éloquence et la poésie ont eu besoin pour se perfectionner d'autant de siècles que l'astronomie et la physique. Le cœur de l'homme, qu'il faut connaître si on veut le toucher et le convaincre, n'est pas moins difficile à pénétrer que les secrets de la nature. Ne l'a-t-on pas toujours regardé comme un vaste abîme, où l'on découvre sans cesse de nouveaux replis, et dont Dieu seul peut sonder la profondeur? L'anatomie a trouvé dans l'homme matériel une foule de vaisseaux, de nerfs, de fibres, de valvules inconnus des anciens; les modernes ont distingué dans l'âme nombre de désirs, de joies, de douleurs et de mystères, que les Grecs ni les Romains n'avaient pas aperçus. C'est ce qu'on pourrait démontrer en examinant toutes les passions l'une après l'autre. Nos pièces, nos romans, nos discours, nos traités de morale, contiennent une multitude de sentiments, de pensées délicates, dont les ouvrages païens n'offrent aucune trace. Combien l'amour, par exemple, ne s'est-il pas épuré chez nous? Jadis un amant sortait le soir avec une hache pour enfoncer la porte de sa maîtresse, si elle ne lui ouvrait pas assez promptement. Nul livre antique ne dit qu'un homme n'ait point osé déclarer sa passion, de crainte d'offenser l'objet chéri. Nous, au contraire, nous mettons dans ces rapports une tendresse, une honnêteté, une déférence exquises.

Quand même d'ailleurs les anciens auraient triomphé dans un genre d'éloquence, nous pouvons les surpasser dans d'autres genres, nous pouvons opposer à leur mérite des mérites plus grands encore.

Outre les plaidoyers, les harangues, les oraisons funèbres, qui exerçaient le talent des Grecs et des Romains, nous avons l'éloquence religieuse, à laquelle nous devons des œuvres sublimes, sans modèles chez eux. Leurs orateurs ne parlaient que d'intérêts matériels; nos prédicateurs parlent au nom du souverain arbitre et pour le salut des âmes. Leur voix nous explique la grandeur, la bonté de Dieu, nous reproche nos turpitudes et nos faiblesses; du haut de leur chaire, ils dominent jusqu'à ces rois orgueilleux qui font trembler les nations.

Les modernes se sont approprié ce que les anciens avaient de meilleur; ils ont soigneusement évité leurs fautes; comment ne les éclipseraient-ils point?

L'étrange opinion de Démosthènes, qui voyait dans l'action la partie la plus importante de l'éloquence, n'est-elle pas tout à fait propre à nous donner une idée peu avantageuse des discours antiques?

HISTOIRE.

Thucydide, Tite-Live, et en général tous les historiens de la Grèce et de Rome ont le tort très-grave de mêler le faux au vrai, le réel au fictif; ils donnent ainsi à leurs productions un air de fable et de roman. Pourquoi ces interminables harangues qu'ils forgent eux-mêmes, et supposent ensuite avoir été débitées par leurs personnages? Ces discours seraient à leur place dans un poëme; ils forment tache dans une narration historique. Thucydide va plus loin encore : il empiète sur le domaine du théâtre, et fait parler des nations entières comme des espèces de chœurs. « Le peuple étant donc assemblé, dit-il, pour entendre parler des affaires publiques, les Corcyréens s'exprimèrent ainsi : Ceux qui implorent le secours, etc. — Les Corcyréens, poursuit-il, ayant argumenté de la sorte, les Corinthiens répondirent à peu près en ces termes : Puisque nos ennemis ne se sont pas contentés d'implorer votre assistance, etc. »

Les historiens antiques se rapprochent aussi des poëtes, en ce qu'ils ne datent jamais les faits; rien cependant n'est plus essentiel à l'histoire que la chronologie.

Leur ignorance de la géographie est encore un vice pernicieux; il entoure d'obscurité une bonne partie du drame, et ne laisse pas voir où s'accomplissent les événements.

Pour l'élévation et la profondeur de la pensée, ils restent bien loin derrière nous. Le discours de Bossuet sur l'histoire universelle n'a pas de rival dans l'antiquité.

POÉSIE.

Les ressources de la poésie sont de deux sortes : les unes fournies par la nature, et communes à tous les peuples du monde ; les autres créées par l'homme, et variables selon les temps et les lieux. Le premier genre se compose du sentiment, des passions, des prosopopées ; le second embrasse les personnages divins et allégoriques. Les poëtes grecs mettaient leurs dieux en scène; les poëtes chrétiens y mettent l'Éternel, les anges, les démons. Les machines païennes ne sont donc point de l'essence de la poésie; le merveilleux change en même temps que les dogmes. Nous avons le droit de puiser à pleines mains dans nos croyances religieuses, comme les polythéistes puisaient dans les leurs.

Au reste, l'ineptie des critiques n'a pas légèrement contribué à l'infatuation pour les anciens, qui a corrompu un si grand nombre d'esprits. Le jugement, qui leur eût été si nécessaire, leur a presque toujours manqué. Ils ont mis sous le dais une certaine forme d'art, sans comprendre l'art en lui-même; il leur était plus facile de déclarer un type unique et absolu que de montrer du goût et de l'intelligence. Une fois lancée dans le monde, la sottise a passé de bouche en bouche, de génération en génération; nos rhéteurs se sont copiés l'un l'autre avec une touchante exactitude.

S'ils avaient eu moins de routine et plus d'indépendance, ils auraient vu que les poëtes anciens ne sont pas sans défauts. Celui qu'ils reconnaissaient tous pour leur chef et leur prince, Homère, en offre un grand nombre. Examinons un instant les sujets qu'il a choisis, les mœurs de ses héros, ses pensées, et sa diction.

Et d'abord est-on sûr qu'il a réellement existé? L'abbé d'Aubignac soutenait le contraire; ses deux poëmes lui semblaient un recueil de chants séparés, une vraie compilation de Pisistrate. Comment donc le hasard pourrait-il avoir produit un plan merveilleux? Ne serait-il point ridicule, dans cette hypothèse, de louer si fort celui de l'Iliade? En tout cas, l'opinion d'Élien et des anciens critiques, opinion suivant laquelle Homère n'aurait composé l'Iliade et l'Odyssée que par fragments, sans unité de dessein, prouve le peu d'excellence de ses deux fables.

Quant aux mœurs, quelques-unes de celles qu'il dépeint sont burlesques relativement à nous; ses héros, par exemple, font la cuisine, ses princesses lavent le linge. Mais quoiqu'elles diminuent la valeur du poëme, il serait injuste d'en blâmer l'auteur. Le vieux chantre a dû reproduire son siècle, et ne pouvait connaître d'avance les raffinements du nôtre.

Pour les caractères, ils sont en général bien dessinés;

on ne peut même leur refuser une certaine grandeur ; ils attestent néanmoins la rudesse de l'époque. Une constante grossièreté morale souille les actions, les pensées, les discours des personnages homériques.

Le style n'est pas non plus irréprochable ; il fourmille de termes vulgaires. Les comparaisons, poursuivies bien au delà du point par lequel les objets se ressemblent, allanguissent fâcheusement la narration ; elles détournent l'esprit du sujet, et le font perdre de vue. Homère prodigue aussi les détails inutiles, comme quand il dit que Capanée amena au siége de Troie des chevaux qui n'avaient pas le pied fourchu, ou que les talons de Ménélas étaient à l'extrémité de ses jambes. Pénélope demande à Ulysse, qu'elle n'a point reconnu, son nom et celui de sa famille ; « car, ajoute-t-elle, vous n'êtes pas né d'un vieux chêne « ni d'une pierre. »

Perrault trouve dans l'Iliade et l'Odyssée plusieurs autres vices d'élocution. Nous passerons ces reproches sous silence, de même que les critiques dont il poursuit Virgile, Horace, Catulle. Ovide, Tibulle et Properce, à l'exemple de Desmarest. Il juge la poésie lyrique des anciens trop obscure, comme celle de Pindare, ou trop vulgaire et insignifiante, comme celle d'Anacréon, de Bion, de Moschus. Est-ce une chose fort agréable, dit-il en parlant du théâtre, qu'une pièce où chaque acte n'a quelquefois qu'une scène, et où le personnage, qui déclame tout seul, récite deux cents vers de suite, tantôt se lamentant sur ses malheurs, tantôt faisant le récit de quelque triste aventure ? Lorsque ce personnage se retire, souvent sans qu'on sache pourquoi, et comme de pure lassitude, il est relevé par un chœur toujours présent et ennuyeux, qui recommence les mêmes lamentations, avec des sentences plus longues encore et d'une vérité plus manifeste. Les poëtes semblent réellement ne l'avoir établi que pour mettre en œuvre un certain nombre de lieux communs.

L'auteur des Dialogues trouve donc que les pièces antiques pèchent d'abord par excès de simplicité, ou, si l'on aime mieux, par indigence de matériaux. Il blâme ensuite le désordre du plan, et signale comme un grand défaut le manque d'idées qui s'y fait sentir. A peine une tragédie grecque a-t-elle de quoi fixer l'attention et engendrer un vague intérêt.

Perrault descend dans une foule de détails où nous ne pouvons nous plonger avec lui. Nous tirerons encore de son livre deux aperçus généraux qui termineront cette longue analyse. Le premier, c'est que les anciens nous sont très-inférieurs pour tous les ouvrages de raillerie. Ils n'avaient point cette délicatesse du sens moral qui permet de saisir les divers genres de ridicule. Aussi avons-nous de grands avantages sur le terrain de la chanson, de l'épigramme, de la satire et de la comédie. Les partisans les plus furieux de l'antiquité ne peuvent en disconvenir.

La seconde observation est que la poésie a maintenant agrandi sa sphère. Beaucoup de nouveaux genres, inconnus des anciens, se sont développés chez nous : tels sont les lais, virelais, chants royaux, sonnets, rondeaux, ballades, pour les petites productions; les opéras ou drames merveilleux, et les poëmes burlesques, pour les grandes. Ces derniers sont de deux sortes : dans l'une on parle plaisamment des choses sérieuses ; dans l'autre on parle pompeusement de choses communes ou insignifiantes. Le Virgile travesti de Scarron est un modèle de la première espèce ; le Lutrin, de la seconde.

Le dernier dialogue de Perrault est consacré à la science. Il ne veut même pas prouver, dit-il, que nous avons dépassé de beaucoup la limite où s'était arrêtée celle des anciens; il croit devoir seulement mesurer l'étendue que nous avons franchie.

CHAPITRE IV.

Réponses de Boileau. — Fontenelle. — La Mothe et madame Dacier.

Perrault, comme on le voit, traitait dignement et sérieusement ce problème si vaste, si compliqué, si difficile, qui embrasse deux littératures, deux arts, deux civilisations, qui touche par mille côtés à l'histoire, à la philosophie, à l'esthétique; problème fondamental qui, après deux siècles de labeur, n'a pas été encore examiné sous toutes ses faces.

Quelle contenance faisait Boileau devant cet énergique et habile adversaire? Tâchait-il de contre-balancer ses arguments par des arguments aussi péremptoires? Essayait-il de mettre en déroute le bataillon de preuves qu'il poussait vers lui? Nullement : il sautait par-dessus la question pour frapper l'auteur; il l'injuriait, au lieu de le réfuter.

Le poëme de Perrault lui suggéra trois mauvaises épigrammes. Dans la première, il s'étonne de ce que cet ouvrage n'a pas été fait chez les Hurons ou les Topinambous, ni lu à Charenton, mais à l'Académie; dans la seconde, il se ravise, en songeant que l'Académie est un peu topinamboue; la troisième offre un sens plus futile encore.

Les Dialogues l'émurent davantage : il les foudroya de cinq épigrammes. L'auteur y est placé côte à côte avec Néron et Adrien; les termes d'insensé, de furieux, d'imbécile, ne paraissant point assez forts au sage Boileau, il se demande, l'âme navrée, comment il appellera son ennemi. Enfin, il se résout à le nommer un sot plein de bassesses.

Mais le cercle étroit où se meuvent ces satires lilliputiennes ne lui permettait pas d'épancher toute sa colère ; il voulut lui ouvrir le large bassin de la prose, et, en 1693, il donna au public ses *Réflexions sur Longin.*

Elles n'ont pas plus de valeur que ses épigrammes; nulle question générale n'y est touchée. Au lieu d'investir philosophiquement son antagoniste, et de battre en brèche son système de progrès, il s'amuse à détruire quelques petites assertions, à relever quelques erreurs insignifiantes. Il commence par se disculper d'une ingratitude prétendue envers Claude Perrault, frère de celui qu'il attaquait. Il l'avait, disait-on, guéri de deux maladies, et, pour récompense, avait été bafoué dans le quatrième chant de l'*Art poétique*. Boileau soutient qu'il ne lui a jamais rendu de service. Pendant sa jeunesse, il est vrai, un de ses parents l'appela deux ou trois fois en consultation près de lui; mais il n'avait alors qu'une fièvre peu dangereuse, et aurait pu fort bien se passer de ses visites. Trois ans plus tard, comme il éprouvait une difficulté de respiration, cette même personne l'envoya chercher de nouveau; il saigna le malade au pied, sans que rien prescrivît l'emploi d'un tel remède. Le satirique ne put marcher de trois semaines; voilà toute l'obligation qu'il eut à Claude Perrault. Il ne lui en voulait cependant point de son ignorance; mais ayant su qu'il le dénigrait partout, ces preuves de haine l'avaient poussé à le traiter en ennemi. Claude partageait d'ailleurs les opinions de son frère sur les anciens : il avait composé une défense de l'opéra d'*Alceste,* où il critiquait vivement Euripide. La préface mise par Racine au devant de son *Iphigénie* avait pour but, sinon de le réfuter, au moins de le tourner en ridicule. Tels sont les premiers exploits de Boileau dans cette illustre guerre ; son attention se porte d'abord sur les commérages. Bien différent de Charles Perrault, qui débute par les idées générales, de vains discours lui paraissent la chose essentielle.

Le reste de l'ouvrage trahit la même puérilité. Croit-on, par exemple, que dans la seconde réflexion l'auteur discute des sujets plus importants ? On se tromperait beaucoup. Son antagoniste avait incidemment blâmé la rigueur avec laquelle il juge ce vers de Scudéry :

Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre.

Ce n'est là qu'un détail fort accessoire de l'ouvrage sur les anciens et les modernes ; aussi Boileau s'en occupe-t-il comme d'une objection de premier ordre. Il épuise ses forces pour démontrer qu'il a eu raison, et il semble que la poésie était perdue, si son avis n'eût pas triomphé. On lui pardonnerait encore cette seconde réplique, mais jusqu'à la fin on trouve une égale mesquinerie. Le fameux législateur du Parnasse, comme on l'appelait autrefois, rampe de la manière la plus aveugle autour d'un immense problème qui compose le fond même de l'histoire des lettres. Chaque page prouve son manque de discernement. Boileau, comme le dit M. Leroux, n'avait point assez d'intelligence pour comprendre son adversaire [1].

En effet, il ne sort des petitesses qu'en tombant dans les grossièretés. Il nomme son antagoniste un pédant, qui décide de tout sans rien connaître, pas même le grec. Il lui rappelle le sort de *Zoïle* qui, selon les uns, fut mis en croix, selon les autres, lapidé ou brûlé vif à Smyrne. Il lui insinue qu'il mériterait un sort pareil, et, fier de cette convaincante argumentation, promène sur lui des regards dédaigneux.

---

[1] M. Pierre Leroux est le premier écrivain français qui ait aperçu l'intime rapport de la querelle sur les anciens et les modernes avec l'affranchissement littéraire accompli de nos jours. Voyez (dans la *Revue encyclopédique*, 1832) son remarquable travail intitulé : *De la loi de continuité qui unit le dix-huitième siècle au dix-septième.*

Perrault trouve cette manière de le réfuter bizarre au dernier point. Il ne s'en irrite pas toutefois, et se contente de répondre avec esprit :

L'agréable dispute où nous nous amusons
Passera sans finir jusqu'aux races futures.
Nous dirons toujours des raisons,
Ils diront toujours des injures.

Qui fut pourtant vaincu dans cette lutte, où le droit et la force étaient du côté de Perrault? Le moins habile l'emporta; et il en devait être ainsi, car les juges du camp n'avaient point de clairvoyance. A toutes les époques, le peuple français a été un peuple futile. Dans ses moments d'expansion, il le reconnaît lui-même [1]; les étrangers en sont fermement convaincus. La nature ne lui a pas donné le sens philosophique; son génie s'arrête plein de dégoût et de crainte aux portes du monde rationnel. A peine quitte-t-il de loin en loin le cercle de la réalité journalière. Il part de l'observation, et chemine vers l'application; le reste lui semble une pure folie. La petite agriculture, le petit commerce, les objets de luxe, la danse, les modes, la cuisine et la guerre, voilà son domaine. Quant aux idées générales, essentielles, peu lui importe; il ne les comprend pas. Aussi a-t-il envoyé mourir en Suède le plus remarquable et peut-être le seul philosophe qu'il ait eu. Les considérations historiques trop élevées ne l'intéressent même point. L'*Esprit des lois* fut d'abord mal accueilli, justement parce que le regard de l'auteur embrassait de trop vastes étendues. Chez une telle nation, Boileau devait écraser Perrault. Celui-ci abordait franchement le problème, essayait de le résoudre et en poursuivait l'examen jusqu'où ses facultés lui permettaient de parvenir. Celui-là ridiculisait l'homme ; il se moquait de sa pose et de ses gestes, plutôt qu'il ne répondait à ses discours. Le public, amusé par ses bouffonneries, concentrait sur leur auteur toute son attention ; Perrault ne pouvait même pas se faire écouter. Bien loin de gagner sa cause, il fut donc presque mis au rang des fous. Pendant cent cinquante ans, il a gardé cette honorable place dans l'histoire de notre littérature.

---

[1] Voici comment le dépeint Rabelais : « Tant sot, tant badaud et tant incpte de nature, qu'un bateleur, un porteur de rogatons, un mulet avec ses cymbales, un vielleux au milieu d'un carrefour, assemblera plus de gens que ne feroyt un bon prêcheur évangélique »

Boileau avait pourtant de Perrault une opinion beaucoup plus favorable : c'est ce que met hors de doute la lettre qu'il lui adressa en 1699, à propos de leur réconciliation. Il y témoigne beaucoup de mépris pour ces savants ineptes qui, ne sentant point son mérite, l'avaient jugé indigne d'une réponse. Il avoue d'ailleurs qu'il a raison sur tous les points fondamentaux, et qu'on ne peut nier le progrès des lettres. Son excessive animosité contre les anciens lui paraît seule blâmable. Il lui jure, au demeurant, qu'il a pour lui la plus vive estime, et que rien ne troublera désormais leur union.

Ainsi se termina cette grande querelle. Pour tout homme sérieux et clairvoyant, il est manifeste que Perrault eut l'avantage. Son ennemi le reconnaît lui-même ; nous ne devons pas le juger plus durement que le satirique. Honni, proscrit, bafoué, il n'en disparut pas moins dans d'injurieuses ténèbres. Son impuissant émule traverse depuis deux cents ans l'histoire, environné d'admiration et de cris de joie [1]. Qu'on parle ensuite du triomphe certain de la bonne cause dans les disputes littéraires !

L'œuvre de Perrault offre sans doute des taches assez nombreuses. Mais, loin de lui porter dommage, elles auraient dû lui être utiles ; car ses erreurs ne sont habituellement que des concessions involontaires aux préjugés de l'époque. Malgré son audace, il ne put se soustraire complétement à l'action de la routine, et c'est elle qui l'égare. Il ne se doute point, par exemple, qu'il y a dans le monde un autre système de littérature que le système classique. Il juge bien possible de dépasser les Grecs, mais en suivant à peu près la même route. Il ne met pas l'architecture ogivale au-dessus de l'architecture ancienne; il ignore jusqu'à son existence. Le plus haut terme de son admiration est le palais de Versailles. Qu'on n'immole point le siècle de Louis XIV au siècle d'Auguste, voilà tout ce qu'il demande. S'occupe-t-il des problèmes généraux, il les traite avec indépendance ; aborde-t-il les détails, les marques du collier reparaissent sur-le-champ. La véritable muse chrétienne n'existe pas pour lui ; jamais elle ne l'a promené dans l'ombre des cloîtres, ni sur les plates-formes solitaires des manoirs abandonnés. Il ignore le charme puissant qui nous entraîne vers les abbayes en ruine, qui nous fait prêter une âme aux ifs taciturnes des cimetières, à l'asphodèle mélancoliquement bercé par les vents d'automne.

Perrault eut aussi le tort très-grave de soutenir des hommes sans mérite, les Chapelain, les Gombaud, les Maynard, les Scudéry, et de les inviter au festin de la gloire. On l'associa naturellement avec eux ; il fut jugé un esprit de la même force ; et, comme un habile marin auquel s'attachent de mauvais nageurs, le poids de ses compagnons l'entraîna dans l'abîme.

---

[1] Bayle fut le seul qui rendit justice à Perrault ; il faisait grand cas de son *Parallèle*.

Il ne périt pas néanmoins sans avoir agité profondément les eaux stagnantes de la critique. Un point essentiel de l'histoire littéraire venait d'être touché; la lutte continua lorsque le principal jouteur eut fini sa besogne, et une grande partie de l'Europe s'en mêla.

Le premier qui, à son exemple, embrassa la cause des modernes, fut le circonspect et malin Fontenelle. Son *Discours sur l'églogue* l'avait lancé dans la même carrière. Il ne put voir tous les efforts se réunir contre Perrault sans voler à son aide; il ne lui amena du reste aucune idée neuve. Il crut qu'il serait suffisant de donner un autre tour aux principes qui forment la base du *Parallèle*. Il se contenta de les résumer, d'en changer l'ordre, et de leur prêter les grâces de son style. Par malheur, il oublia de dire à quelle source il les avait puisés; peut-être même cet oubli fut-il volontaire. Ce serait alors un vol impudent, car il suit tous les pas de son guide sans le perdre une minute de vue. Il a droit néanmoins à une franche approbation pour l'avoir accompagné sur ces rocs dangereux où soufflait une cruelle tempête.

La lutte ne fut pas moins violente en Angleterre qu'en France. Bayle, Wotton, Bentley, Saint-Évremont, se déclarèrent pour les modernes. Le chevalier Temple et Jonathan Swift prirent le parti des anciens. Le premier poussa la démence jusqu'à soutenir qu'ils étaient plus instruits que nous en toutes choses, même dans les sciences mathématiques et naturelles. Swift composa sa *Bataille des livres*, où il donne l'avantage aux Grecs et aux Latins sur les nations chrétiennes. On y remarque, entre autres épisodes, la mort de Perrault et de Fontenelle, tués par le chantre d'Ilion. « A la tête de la cavalerie brillait Homère; « il montait un cheval fougueux qu'il dirigeait lui-même « avec peine, et que nul autre mortel n'aurait osé toucher. « Il se précipita dans les rangs de l'ennemi, et tout fut « immolé sur son passage... Il tua Bentley d'une ruade

« de son coursier, puis arracha violemment Perrault de « sa selle, et le lança à la tête de l'auteur des *Églogues* ; « leurs crânes se brisèrent l'un contre l'autre, et ils per- « dirent ensemble la cervelle. » Tout l'opuscule est écrit de la même façon; il y a sans doute beaucoup d'esprit, mais sans la moindre valeur théorique. C'est une narration grotesque dans le genre de la *Batrachomyomachie* ; elle égaye, et ne prouve rien.

L'Italie fut en butte au même orage. Les poëtes nationaux eurent leurs défenseurs acharnés. Paul Beni mettait au-dessus des anciens Dante, l'Arioste, le Tasse, Machiavel. Scipion Errico, dans ses *Troubles du Parnasse* (Revolte di Parnasso), prit les modernes pour but de ses sarcasmes. Les poëtes espagnols surtout excitèrent sa verve moqueuse. Menzini, Gravina, Crescimbeni, se précipitèrent ensuite au milieu de la bataille.

C'est en France néanmoins que les esprits furent le plus violemment agités. La manière dont on y traitait les vieilles renommées grecques et latines mit les Hardouin et les Huet au désespoir. Un certain abbé Fraguier pensa en mourir de douleur. On comprendra son exaspération, quand on saura que, dans l'espace de quatre ans, il avait recommencé six ou sept fois la lecture d'Homère, soulignant au crayon les plus beaux endroits, et qu'à force d'admirer, il avait fini par souligner tout son exemplaire.

Aussi la paix conclue entre l'auteur des *Satires* et l'auteur des *Dialogues* ne termina-t-elle point le débat. Ce fut un simple armistice. La tranquillité régnait depuis quelque temps à peine dans le monde littéraire, quand on entendit de nouveau sonner le clairon. La Mothe venait d'estropier l'*Iliade*, et chantait victoire. Dans sa préface, il rangeait en bataille pour la troisième ou quatrième fois les arguments lancés contre Homère par ses prédécesseurs. Il les renforçait d'un petit nombre d'observations originales, mais trop peu importantes pour que nous nous y arrêtions. Tant que dura cette guerre, Saint-Sorlin et Perrault en firent véritablement tous les frais. C'est pourquoi nous avons insisté sur leur polémique, et pourquoi nous allons maintenant au pas de course.

Le père de la poésie grecque ne demeura point sans vengeur. Madame Dacier répondit à la Mothe dans la préface de son *Iliade*. Elle comble d'éloges le vieil aveugle, et le place, comme un nouveau stylite, sur un pilier solitaire, qui le sépare à jamais de tous les écrivains ; il domine de là leur tourbe confuse. Un livre spécial lui permit de développer plus longuement ses principes. Elle l'intitula : *Des causes de la corruption du goût*. C'est un assez faible ouvrage. Elle compare la Mothe aux fils de la terre qui voulurent escalader le ciel. Mais les Titans avaient des proportions gigantesques, et lui n'est qu'un pygmée. Si donc leur entreprise avorta, combien la sienne doit sembler ridicule ! Elle fait ensuite invasion dans ses retranchements, foule aux pieds son système, et critique sa traduction livre par livre. Nous la laisserons discourir sans lui prêter l'oreille.

La Mothe ne se tint pas pour battu. Il lança contre madame Dacier ses *Réflexions sur la critique*. Il y pèse tous ses arguments, et balance les autorités qu'elle cite par des autorités non moins graves. Il rapporte les jugements défavorables de Suidas, de Platon, de Pythagore, de Longin, de Denys d'Halicarnasse, de Lucien, de Josèphe, de Caligula, d'Adrien, de Plutarque, de Dion Chrysostome, d'Horace, de Quintilien, d'Érasme, de Jules-César Scaliger, de Bayle et de Rapin, sur ce vaste Homère, dont la gloire éternelle est plus agitée que les flots sans cesse tournoyants des cataractes. Son livre ne renferme néanmoins que ses objections antérieures présentées sous une nouvelle forme ; il y ajoute seulement quelques détails, quelques faits omis dans les prolégomènes de sa traduction. Il élève, si l'on peut ainsi parler, des murs de terrassement pour soutenir son système.

Comme les deux antagonistes défendaient leur cause avec opiniâtreté, la dispute semblait ne devoir jamais finir. On s'en remit à l'arbitrage de Fénelon. L'imitateur d'Homère ne se décida ni pour l'un ni pour l'autre. Dans sa *Lettre sur les occupations de l'Académie française*, on lit ce passage conciliant: « Je ne vante point les an« ciens comme des modèles sans imperfections ; je ne « veux ôter à personne l'espérance de les vaincre; je « souhaite au contraire de voir les modernes victorieux « par l'étude même des anciens qu'ils auront vaincus. » Il juge qu'il serait aussi nuisible de dédaigner les Grecs, que de marcher fanatiquement sur leurs traces. Pour Homère, il le déclare un grand génie : on ne peut le blâmer d'avoir peint fidèlement son époque ; mais ses idées grossières enlaidissent son œuvre. Ses dieux ne méritent aucune estime, et ses héros ne sont pas des *honnêtes gens*.

Autour de ces chefs se rangèrent des hommes secondaires. On envenima la contestation par des injures et des libelles. Aussi, quoique la Mothe et madame Dacier eussent fait publiquement la paix et *bu à la santé d'Homère*, le débat ne s'éteignit point avec leur animosité. Le feu couva sous les restes de l'incendie pendant tout le dix-huitième siècle ; on en voyait fréquemment sortir des jets de flamme. Marivaux ne perdait pas une occasion de se déchaîner contre les anciens. Diderot soutenait la cause du progrès littéraire jusque dans des ouvrages impudiques[1], et Condorcet mourant cherchait à le démontrer d'une voix affaiblie[2].

Telles furent, aux deux siècles précédents, les vicissitudes nombreuses de cette guerre, où le sort même de l'esprit humain était en question. Les disputes de longue durée portent toujours sur un point fondamental. Longtemps on a méconnu la grandeur de celle-ci ; elle n'est cependant pas encore terminée. Dès que notre siècle eut commencé sa tâche, elle se ranima plus ardente que jamais. Le vieil Olympe fut englouti dans l'abîme des illusions perdues ; les déités grecques partagèrent sa chute. Il ne resta que d'ineptes critiques pour pleurer ces ennuyeux fantômes.

---

[1] Voyez le XXVIII^e chapitre des *Bijoux indiscrets*.

[2] *Tableau des progrès de l'esprit humain.*

CHAPITRE V.

Lassitude des règles. — Innovations dramatiques. — Besoin de naturel. — La Mothe, Voltaire, Marmontel, Lachaussée, Diderot, Beaumarchais. — Le comédien Aufresne.

D'autres principes d'innovation étaient alors en jeu. Une culture maladroite avait à la longue appauvri notre sol poétique ; il ne produisait plus ni fleurs charmantes, ni fruits savoureux ; l'ennui seul s'y développait sous la contrainte des règles. Partout se manifestait un besoin violent d'indépendance. La pompe éternelle du langage rebutait aussi les lecteurs ; on soupirait après un art moins cérémonieux. Nos joies les plus douces ne sont pas celles que nous goûtons en public et avec nos habits de fête. La réalité journalière offre des circonstances plus attrayantes, nous remplit d'émotions plus vives que les fastueuses parades où l'on s'étale comme des objets de curiosité. On cherchait vainement dans notre poésie des esquisses familières, des tableaux intimes. L'art dramatique, en particulier, se momifiait sous les bandelettes d'un superstitieux décorum. Jean-Jacques le lui reproche amèrement : « Plus j'y réfléchis, dit-il, et plus je trouve que « tout ce qu'on met en représentation au théâtre, on ne « l'approche pas de nous, on l'en éloigne. Quand je vois « *le Comte d'Essex,* le règne d'Élisabeth se recule à mes « yeux de dix siècles; et si l'on jouait un événement ar- « rivé hier dans Paris, on me le ferait croire du temps de « Molière. Le théâtre a ses règles, ses maximes, sa morale « à part, ainsi que son langage et ses vêtements. On se « dit bien que rien de tout cela ne nous convient et l'on « se croirait aussi ridicule d'adopter les vertus de ses « héros, que de parler en vers et d'endosser un habit à la « romaine[1]. »

La scène fut donc le premier but vers lequel se dirigèrent les tentatives de réforme : la Mothe donna le signal. Il pointa d'abord son artillerie contre les unités[2]. Il voyait en elles des lois puériles, sans but et sans motif. L'unité de lieu s'oppose fréquemment à la vraisemblance. Il n'est pas naturel que toutes les parties d'une action s'accomplissent dans une seule chambre ou une seule place. Il faut violer cruellement les lois du bon sens pour réunir au même endroit des personnages qui ne devraient pas s'y trouver; pour y faire dire, selon le besoin de l'intrigue, des paroles qui ne devraient jamais y retentir. Cette règle prétendue n'enfante que des absurdités.

Vainement alléguerait-on que les spectateurs, ne changeant point de place, ne peuvent supposer que les acteurs en changent. Eh ! quoi, ces spectateurs, pour savoir qu'ils sont au théâtre, se transportent-ils moins facilement dans

---

[1] *Lettre à d'Alembert sur les spectacles.*

[2] *Discours sur la Tragédie.*

Athènes ou dans Rome, avec les personnages du drame? Croit-on que leur intelligence ne se prêterait pas à la même illusion d'acte en acte? Ne supporte-t-on point cette diversité de lieu à l'Opéra?

Les auteurs l'évitent à force de patience; mais combien de beautés ils sacrifient au monstre dévorant de l'usage! Ils cachent des parties de l'action que le spectateur aimerait voir, et y suppléent par de froids récits.

L'unité de temps n'est pas moins folle et moins désastreuse. En la poussant à la rigueur, la durée de l'action ne devrait pas excéder celle de la représentation. Car, si l'on ne veut pas que le spectateur immobile laisse changer de lieu les acteurs, pourquoi lui permettrait-on de supposer que les héros passent cinq ou six heures, ou une nuit entière, hors de sa présence, quand il ne s'écoule réellement que des minutes? Mais comme des intrigues compliquées, telles que nous les voulons, sous peine de ne pas leur accorder le moindre intérêt, ne peuvent se nouer et se dénouer en une ou deux heures, on a donné à l'unité de temps plus d'étendue qu'à celle de lieu. Quel motif empêche de poursuivre et d'accorder aux auteurs une liberté complète? Ne les voit-on pas encore étriquer, défigurer leurs sujets pour observer la loi des vingt-quatre heures? Ne vaudrait-il pas mieux proportionner la durée du temps à la nature de l'action? Ce serait là une vraisemblance réelle et non point fictive comme l'autre; car au théâtre nous sommes dans le domaine de l'esprit et c'est l'intelligence surtout qu'il ne faut pas choquer. D'ailleurs, n'ouvrirait-on pas ainsi une plus vaste carrière au sentiment, à l'imagination? Quelle sottise d'étouffer la poésie sous de vaines ordonnances! Foulez aux pieds ce code barbare, vous verrez que l'intérêt augmentera. Le cœur n'est point esclave d'habitudes prises sans son aveu; il se crée facilement toutes les illusions qui augmentent ses jouissances.

L'unité de temps force comme l'autre à éloigner des yeux des parties essentielles du drame, et c'est un grand malheur.

L'unité d'action paraît plus fondamentale ; on pourrait néanmoins s'en dispenser comme des premières. La seule unité vraiment obligatoire est celle de l'intérêt ; aussi les critiques n'en ont-ils jamais rien dit. Elle consiste à bien fixer l'attention, dès le commencement d'une pièce, sur l'objet principal dont on veut occuper l'intelligence et émouvoir le cœur ; à n'employer que des personnages qui ont un rapport direct avec la situation du héros ; à ne se lancer dans aucune digression, sous prétexte d'ornement ; à marcher ainsi jusqu'à la catastrophe où le péril doit atteindre son comble et la vertu sa plus haute énergie. Toute œuvre disposée de la sorte remuera l'âme ; elle ne lui laissera point troubler son illusion par les souvenirs de la réalité.

L'unité d'action peut n'avoir pas les mêmes effets. Si plusieurs personnages sont fortement impliqués dans un événement, s'ils méritent tous qu'on sympathise avec eux, il y aura unité d'action, mais non pas unité d'intérêt. On perdra fréquemment les uns de vue pour suivre les autres ; on souhaitera et on craindra de trop de côtés.

A ces observations importantes sur une déplorable contrainte, la Mothe en joignait de non moins progressives. Il blâmait, entre autres choses, l'emploi des confidents. Ce sont des personnages inutiles, simples témoins des affections, des regrets, des desseins qui agitent les principaux acteurs. Ils ont pour tâche unique de s'effrayer ou de s'attendrir par contre-coup ; ils n'entrent pas plus dans l'action que le public. Aussi peut-on dire qu'ils suspendent et embarrassent la marche d'une pièce à proportion de leur nombre.

Des idées si justes ne demeurèrent point sans contradicteur. Le plus frivole, le plus tranchant, le plus mobile, le plus vaniteux, le plus étourdi des hommes prit sous sa protection le droit divin de la routine. Voltaire essaya de pendre la Mothe au gibet du ridicule. Mais il s'attaquait à un habile adversaire qui le précipita lui-même du haut de l'échelle. Dans sa réponse, en effet, la pauvreté de ses arguments était digne de son enthousiasme fanatique pour des lois saugrenues. Il allait jusqu'à écrire : « Le specta-« teur n'est que trois heures à la comédie ; il ne faut donc « pas que l'action dure plus de trois heures. Cinna, Andro-« maque, Bajazet ne durent pas davantage. Si quelques « autres pièces exigent plus de temps, c'est une licence « qui n'est pardonnable qu'en faveur des beautés de l'ou-« vrage ; et plus cette licence est grande, plus elle est « faute. »

La Mothe, appréciant toute la faiblesse d'une pareille logique, raillait l'auteur d'une manière aussi fine que mordante : « Votre précipitation à me répondre, et votre faci-« lité à dire tout ce qui se présente à votre esprit, ont fait « que vous ne vous êtes pas donné la peine de m'entendre, « et que vous avez cru pouvoir vous passer d'exactitude. « Il en arrive que vous réfutez tout ce que je n'ai pas dit « et que vous ne répondez presque pas un mot à ce que « j'ai dit ; méprise qui vous divertirait vous-même si vous « pouviez la voir d'un œil indifférent. »

C'était en 1729 que Voltaire se déclarait ainsi l'âme damnée de la vieille littérature. Trois ans auparavant, il soutenait des idées entièrement contraires et, selon l'habitude de ces esprits sans lest, sans gouvernail, sans équilibre, que tous les flots emportent, que toutes les rafales inclinent, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, il déployait alors la même énergie en faveur du progrès. Comme dans ce moment il habitait l'Angleterre, pays de liberté poétique, son âme inconsistante obéissait au vent régénérateur qui soufflait sur elle. L'essai [1] où il examine la nature de l'épopée le classe parmi les hommes avides de changements littéraires. Il y attaque, la hache en main, les palissades de la critique régnante ; il veut la débusquer de sa position et lui enlever son pouvoir oppressif. « On a acca-« blé, dit-il, presque tous les arts d'un nombre prodigieux « de règles dont la plupart sont inutiles ou fausses. Le « monde est plein de critiques qui, à force de commen-« taires, de définitions, de distinctions, sont parvenus à « obscurcir les connaissances les plus claires et les plus « simples. Ils ont laborieusement écrit des volumes sur « quelques lignes que l'imagination des poëtes a créées « en se jouant. Ce sont des tyrans qui ont voulu asservir à « leurs lois une nation libre, dont ils ne connaissent point « le caractère : aussi ces prétendus législateurs n'ont fait « souvent qu'embrouiller tout dans les États qu'ils ont « voulu régler. »

---

[1] *Essai sur la poésie épique.*

Il prouve ensuite l'indépendance du génie; quand on embarrasse sa marche, il perd toutes ses forces. Il aime à courir et non point à se traîner avec des béquilles.

La poésie non plus n'est pas stationnaire, ses conditions changent selon les temps, les lieux, les mœurs, les croyances. « Il faut dans tous les arts se donner bien « de garde de ces définitions trompeuses, par lesquelles « nous osons exclure toutes les beautés qui nous sont in-« connues, ou que la coutume ne nous a point encore ren-« dues familières. Il n'en est point des arts, et surtout de « ceux qui dépendent de l'imagination, comme des ou-« vrages de la nature. Nous pouvons définir les métaux, « les minéraux, les éléments, les animaux, parce que leur « nature est toujours la même; mais presque tous les ou-« vrages des hommes changent ainsi que l'imagination qui « les produit. Les coutumes, les langues, le goût des peu-« ples les plus voisins diffèrent. Que dis-je ! la même nation « n'est plus reconnaissable au bout de trois ou quatre « siècles. Dans les arts qui dépendent de l'imagination, il

« y a autant de révolutions que dans les États; ils changent en mille manières, tandis qu'on cherche à les « fixer. »

Voilà certes une reconnaissance formelle du progrès et de la nécessité du progrès dans l'art. Ce passage renferme implicitement le fameux axiome de M. de Bonald : la littérature est l'expression de la société. Celui qu'on va lire n'est pas moins positif : « Ce serait s'égarer étrangement « que de vouloir suivre en tout les anciens à la piste. Nous « ne parlons point la même langue. La religion, qui est « presque toujours le fondement de la poésie épique, est « parmi nous l'opposé de leur mythologie. Nos coutumes « sont plus différentes de celles des héros du siége de Troie « que de celles des Américains. Nos combats, nos siéges, « nos flottes n'ont pas la moindre ressemblance; notre « philosophie est en tout le contraire de la leur. L'invention de la poudre, celle de la boussole, de l'imprimerie, tant d'autres arts qui ont été apportés récemment « dans le monde, ont en quelque façon changé la face de « l'univers. Il faut peindre avec des couleurs vraies comme « les anciens, mais il ne faut pas peindre les mêmes « choses. »

A ces phrases pleines de justesse, nous pourrions en opposer de tout à fait contradictoires. Il est permis de douter que leur auteur en saisît réellement le sens. Les ouvrages où il cherche à sortir de l'ornière classique ont généralement un air faux et ambigu qui légitime ce pyrrhonisme. Ses innovations n'offrent à peu près rien de nouveau. Celles d'entre ses pièces de théâtre, par exemple, qui, vu la nature de leurs sujets, lui eussent laissé libre carrière, s'il avait eu des idées vraiment originales, sont toutes taillées d'après le modèle commun. S'élance-t-il en Amérique, sur un sol vierge encore, au milieu de populations, d'habitudes, de croyances, de végétaux même différents des nôtres, il n'en tire aucun effet imprévu : nulle image, nul sentiment, nulle pensée. Il transporte les mœurs de Paris dans les déserts, l'élégance des salons dans de vieilles forêts où serpentent les boas, où rugissent les crocodiles, où le Mandane et le Huron poursuivent le flamant et l'ours noir. Son Alzire est une jeune personne du grand monde. On peut dire la même chose de ses Orientaux. Ils sont vêtus à la mode française, parlent comme nos dandys et viennent de lire le Mercure.

Marmontel, le disciple et l'admirateur de Voltaire, inspire des remarques analogues. Parfois il avance des opinions très-hardies, parfois il soutient les maximes les plus rétrogrades. Il est novateur en principe, mais foule le chemin battu dès qu'il s'agit de pratique : « Est-ce à la « froide raison, s'écrie-t-il, à guider l'imagination dans « son ivresse? Le goût timide et tranquille viendra-t-il « lui présenter le frein? O vous, qui voulez voir ce que « peut la poésie dans sa chaleur et dans sa force, laissez « bondir en liberté ce coursier fougueux : il n'est jamais si « beau que dans ses écarts ; le manége ne ferait que ralentir son ardeur et contraindre l'aisance noble de ses « mouvements ; livré à lui-même, il se précipitera quelquefois ; mais il conservera dans sa chute cette fierté et « cette audace qu'il perdrait avec la liberté [1]. »

On ne peut certes annoncer des intentions plus subversives, et néanmoins, lorsque Marmontel descend à l'exemple, au détail, les génies de la Grèce et de Rome, les Homère, les Virgile, les Horace et les Catulle l'entraînent malgré lui sur leurs pas; seulement il adopte en même temps qu'eux des hommes jusqu'alors maudits : Lucain et les poëtes prétendus impurs ne le font pas tressaillir d'horreur.

Toutes ces réflexions théoriques ne pouvaient pas cependant rester sans influence sur la littérature. On se gaussait des unités, des confidents; la Mothe parlait de tragédies en prose. A force de rêver des améliorations, le désir vint de les essayer. Ce désir enfanta le drame. Au sein du trouble où il jeta d'abord la critique, on l'appela *comédie larmoyante*, dénomination absurde. Les pièces de Lachaussée n'étaient pas des comédies; presque jamais on n'y trouve le mot pour rire. Seulement, comme on n'y voyait ni princes, ni tyrans, comme les personnages y étaient de simples mortels et que les bourgeois n'avaient encore eu leurs entrées que dans les pièces satiriques, on leur donna le même titre qu'à ces dernières, en ajoutant une épithète pour indiquer l'effet produit par elles. Le terme de *tragédie bourgeoise* valait beaucoup mieux.

---

[1] *Éléments de Littérature.*

Ce n'était pas au surplus un genre tout à fait nouveau. L'Andrienne et l'Hécyre de Térence ne peuvent se classer dans une autre catégorie. L'auteur de Polyeucte lui-même avait dit que « la pitié pourrait être excitée plus fortement « en nous par la vue des malheurs arrivés aux personnes « de notre condition, que par l'image de ceux qui font « trébucher de leurs trônes les plus grands monarques[1]. » Mélite, la Place royale, la Veuve furent écrites d'après ce système. Enfin Destouches, dans quelques scènes du Glorieux et du Dissipateur, avait fondé l'intérêt sur l'attendrissement. Lachaussée n'eut d'original que la constance avec laquelle il suivit cette marche : d'un sentier perdu il fit une grande route.

L'auteur de Mélanide mourut en 1754. Peu de temps après, Diderot mit au jour ses drames, accompagnés d'une sorte de théorie. Elle est en quelques points plus novatrice que la pratique de Lachaussée. Il commence par gémir sur la sottise humaine qui fourvoie et embourbe peu à peu dans les vases de la routine chaque découverte du génie. Un inventeur paraît-il, produit-il quelque œuvre inattendue, on s'étonne d'abord; il partage les esprits. Insensiblement les opinions s'accordent en sa faveur. Bientôt on l'imite, on l'exalte, on le déifie; on voudrait enchaîner le présent et l'avenir aux pieds de cet homme qu'on outrageait naguère.

---

[1] Préface de *Don Sanche*

Pour bien juger une production, il ne faut donc point la comparer à une production antérieure, mais l'examiner intrinsèquement d'après les lois essentielles de la poésie, plus vieilles que tous les poëmes.

Le théâtre paraît spécialement à Diderot pouvoir admettre des genres encore inexploités. Il dessine alors, à grands coups de crayon, la silhouette de quelques-uns de ces genres. Il y en a dans le nombre de totalement chimériques. La classification est mauvaise. La comédie sérieuse, par exemple, qu'il distingue de la tragédie bourgeoise, n'aurait vraiment point de caractères propres. Mais l'ensemble annonce une grande liberté de spéculation esthétique, chose rare dans un pays de servitude littéraire comme le nôtre. Seulement on retrouve là le désordre accoutumé de l'auteur. Il mêle, il joint des opinions entièrement incompatibles. Vient-il d'insister pour qu'on nous montre les choses mêmes telles qu'elles se passent, de dire que le spectacle en sera plus vrai, plus frappant et plus beau, il écrit deux minutes après ces lignes contradictoires : « Si vous obtenez de l'intérêt et de la rapi-
« dité par des incidents multipliés, vous n'aurez plus de
« discours, vos personnages auront à peine le temps de
« parler; ils agiront, au lieu de se développer. On ne
« peut mettre trop d'action et de mouvement dans la
« farce : qu'y dirait-on de supportable? Il en faut moins
« dans la comédie gaie, moins encore dans la comédie
« sérieuse et presque point dans la tragédie. »

Non-seulement Diderot ne voit point qu'il se met ainsi en opposition avec lui-même, que le babil et la réalité dramatique ne s'accordent point ensemble, mais il a l'air d'ignorer que cet amour du verbiage est ce qui a perdu notre ancien théâtre. Là, les paroles tenaient lieu de tout. On décrivait les grandes catastrophes au lieu de les mettre en scène, on argumentait au lieu d'agir, on dissertait sur les passions au lieu de s'émouvoir. Le fond de la pièce n'était guère qu'un texte à discours. Les poëtes sacrifiaient le drame à la logique et à la rhétorique.

Qui croirait, en lisant ce passage, que les innovations de Diderot ont toutes pour but la vérité de la représentation? Il ne donne point lieu de le supposer, et néanmoins elles ne concernent que quatre objets : les personnages, les habits, les décors, la pantomime.

Il veut qu'on choisisse les personnages plus près de nous; qu'ils ressemblent à nos père et mère, oncles, tantes, frères et amis; que ce ne soient point invariablement des créatures fictives, ni des rois, des généraux, des empereurs sans cesse couronnés, armés, parés, comme des marionnettes de carton ne faisant qu'un seul et même tout avec leurs ornements, de sorte que, pour leur ôter leur diadème, il faudrait leur enlever la moitié de la tête.

Les décorations lui semblent pompeuses, monotones et insignifiantes. Ce sont toujours de grands péristyles, de grandes salles nues, de grands palais sans caractère. Il voudrait qu'on songeât un peu plus à la vérité aussi bien qu'à la variété. Il désirerait qu'on lui montrât l'intérieur des maisons, comme il s'offre aux regards dans les diverses classes. L'aspect du théâtre devrait indiquer sur-le-champ la fortune, les goûts, les occupations, l'état moral des personnages.

Les habits le choquent par leur manque de naturel. Quelle folie que ces mouches, cette poudre, ces étoffes singulières, ces coiffures étranges et ces paniers volumineux! En aucune circonstance, une actrice ne dépouillait le luxe mal entendu de l'époque. Elle descendait tout enrubanée dans un cachot, et l'on n'eût point permis qu'au sein d'une affreuse douleur, elle parût échevelée sur le théâtre. Combien cependant la vérité du costume n'ajoute-t-elle pas à l'effet des scènes !

La pantomime était à peu près nulle. Les acteurs immobiles l'un devant l'autre avaient l'air de statues parlantes. Quand ils remuaient, quelques gestes cérémonieux, graves et froids accompagnaient seuls leur débit. Diderot trouve, non sans raison, qu'un tel jeu glacerait le poëme le plus brûlant et le plus passionné. Il maudit cette absurde étiquette; il voudrait que les acteurs eussent l'air de personnes vivantes, que l'émotion agitât leur figure et leur corps, les enveloppât d'une sorte de fluide magnétique et leur donnât le moyen d'agir fortement sur les spectateurs.

Il eut néanmoins grand tort de croire que le poëte devait indiquer tous les gestes de ses héros. Il cite à l'appui de son opinion le bon effet produit par cette peinture dans les romans. Il oublie que le narrateur ne disposant que du langage, est contraint de tout représenter à l'aide des mots. Le dramaturge a le secours de l'histrion et du machiniste; il ne doit point envahir leur domaine. Or, c'est là ce que fait Diderot. Loin de songer uniquement aux paroles de ses personnages et de ne compter que sur lui-même pour exprimer leurs agitations, il spécule sur la pantomime, s'arrête à la décrire et néglige le texte. Souvent même il ne prend pas la peine de terminer ses phrases, dans l'idée que le jeu des acteurs en achèvera le sens. Il commet donc une grosse bévue. Certains gestes sans doute ont besoin d'être indiqués par le poëte : lorsque le More de Venise doit tuer Desdemona, Shakspeare écrit en marge : *Il l'étouffe*. Mais il ne désigne ainsi qu'un acte nécessaire, dont l'omission rendrait la pièce inintelligible ; il laisse l'artiste entièrement libre de l'exécuter comme il veut ; il ne s'occupe point de la pantomime. L'auteur du Père de Famille n'a pas compris cette distinction.

Il n'a donc guère eu d'idées justes que sur la mise en scène. D'une part, il veut que les héros développent leur caractère à l'aide de longs discours ; de l'autre, il confond l'action avec la pantomime. Aussi ses pièces sont-elles mal écrites et mal conçues, pleines de verbiage, d'exclamations, de détails inutiles.

Son traité ne renferme peut-être qu'un seul aperçu vraiment littéraire, ou plutôt spécialement relatif à la poésie théâtrale, car dans le drame les circonstances de la représentation influent beaucoup sur l'œuvre même et ne sont point en dehors de la littérature : il condamne l'habitude française de toujours penser aux spectateurs ; les écrivains ne lui paraissent pas vivre assez avec leurs personnages ; ils sortent à chaque minute de l'action pour s'adresser indirectement au public ; les plans en deviennent gênés, les discours froids, l'expression peu naturelle. Ces vices passent ensuite de la pièce dans le débit. « J'ai remarqué, dit-il, que l'acteur jouait mal tout ce « que le poëte avait composé pour le spectateur, et que « si le parterre eût fait son rôle, il eût dit au personnage : « A qui en voulez-vous ? Je n'en suis pas. Est-ce que je « me mêle de vos affaires ? Rentrez chez vous. » C'est là un conseil fort judicieux et l'unique moyen de peindre la vie ; presque tous les défauts qui gâtent nos pièces auraient été esquivés, si les poëtes, au lieu de haranguer l'auditoire, n'avaient cherché qu'à reproduire le langage et le mouvement des passions.

Le désir du naturel préoccupa toujours Diderot. Il ne laissa jamais échapper une occasion de le mettre au-dessus de tous les artifices ; il le recommande perpétuellement dans ses salons. La peinture maniérée de l'époque ne le chagrinait pas moins que les habitudes mensongères du théâtre. Il prône, il exalte l'observation ; il voudrait surtout replonger l'art aux sources vivifiantes de la réalité.

A son appel, bien des hommes se levèrent pour justifier et continuer son entreprise. Avant tous les autres, Beaumarchais se déclara son feudataire; il soutint le drame par la théorie comme par la pratique. En 1767, il donna au théâtre et publia son *Eugénie*, au-devant de laquelle il plaça une défense du nouveau genre. On y admire toute la vivacité, toute la perspicacité ordinaires de son esprit. Quoiqu'il y fasse un éloge pompeux de Diderot, son essai vaut mieux que celui du philosophe. Il traite la question littéraire et ne s'occupe point uniquement des habits, du jeu, de la mise en scène. Il raille d'abord les personnes qui allèguent aux novateurs les anciens, Aristote, les poétiques, les règles consacrées, les règles surtout, ces vieux pontons où l'on descendait les auteurs pour miner leurs forces et les détruire lentement. On a renversé l'ordre des choses; c'est d'après les ouvrages que les codes littéraires ont été faits; on devrait donc en laisser la jouissance aux critiques et ne pas y soumettre les poëtes; ce sont eux les vrais pères des lois, dont les autres ne sont que les nourrisseurs. Qu'ils travaillent donc librement, les juristes du bon goût les en remercieront plus tard. Que deviendraient-ils sans cela? Les poëtes tirent de leur sein la matière souple et brillante que doivent façonner les aristarques de l'avenir. Eh! bon Dieu, n'emprisonnez pas le génie! C'est le rendre impuissant, que de le mettre aux fers. Chacun son allure, chacun son rayon de soleil.

Beaumarchais n'a pas tort de traiter ainsi la vieille critique française, critique *a posteriori*, dont les adeptes, ne sachant point s'élever aux idées générales du beau, généralisaient des beautés particulières, des goûts individuels, méprise aussi lourde que pernicieuse.

Il soutient ensuite que le drame offre « un intérêt plus « pressant, une moralité plus directe que la tragédie « héroïque, et plus profonde que la comédie plaisante, « toutes choses égales d'ailleurs. »

Dans la tragédie, une sombre fatalité plane sur les personnages. Des dieux cruels les précipitent au hasard vers le bien ou le mal. On ne sait ni pourquoi ils font l'un ou l'autre, ni pourquoi ils sont destinés à le faire. Ces sanglants automates excitent la crainte et non l'intérêt. La pièce entière a d'ailleurs quelque chose de colossal, de fantastique. On y voit des passions toujours furieuses, des crimes toujours atroces ; les idées mêmes surprennent par leur bizarrerie. On se sent au milieu d'un monde factice, et le poëte, qui veut nous attendrir, a besoin d'incroyables efforts.

La distance des époques affaiblit de même l'intérêt. Que nous font à nous les révolutions d'Athènes et de Rome? Que nous importe la mort ou le triomphe d'un tyran du Péloponèse? le sacrifice d'une jeune personne en Aulide? Rien là dedans ne saurait émouvoir notre cœur ; les lieux, les temps , les mœurs et les faits sont trop éloignés de nous. La sympathie prend sa source dans l'intime rapport des objets avec nous-mêmes, avec les douleurs ou les joies que peut nous réserver le destin.

Notre auteur poursuit l'analyse de l'intérêt ; après quoi il examine et discute la moralité du drame. Les autres questions qu'il soulève ont aussi leur tour ; il cherche si l'on doit l'écrire en vers ou en prose et donne l'avantage à cette dernière. C'est un morceau qu'il faut lire, sa concision ne permettant pas de l'abréger. La *Lettre sur la critique du Barbier de Séville,* la préface du Mariage de Figaro et celle de la Mère coupable sont aussi dignes d'attention. Les intervalles énormes qui séparent leurs dates prouvent que Beaumarchais a toujours bravement soutenu la cause de la réforme. Chacun de ses ouvrages était un plaidoyer en sa faveur ; les prolégomènes dessinaient la théorie, les pièces l'appuyaient sur l'exemple. Ainsi, dans la préface du Mariage de Figaro, ce spirituel chef-d'œuvre, où il a ressuscité le vieux comique français, il se demande

pourquoi il a disparu de notre scène. Les raisons suivantes expliquent, selon lui, ce malheur : « A force de nous
« montrer délicats et d'affecter l'hypocrisie de la décence
« auprès du relâchement des mœurs, nous devenons des
« êtres nuls, incapables de s'amuser et de juger ce qui
« leur convient : faut-il le dire enfin? des bégueules rassasiées, qui ne savent plus ce qu'elles veulent, ni ce
« qu'elles doivent aimer ou rejeter. »

Depuis Beaumarchais, ce sot amour de l'élégance a continué ses ravages, et les mots de *bon ton, bonne compagnie*, sans cesse présentés comme un épouvantail aux écrivains qui essayent de rire, ont entretenu l'abattement et la langueur qu'ils avaient fait naître.

La verve dramatique de Beaumarchais fut un grand avantage pour son école. Il avait plus de talent que les hommes du parti contraire; son mérite fit bien accueillir les novateurs. Comme la multitude ne peut juger les principes, elle ne regarde que les effets et blâme en tout temps ce qui ne réussit pas. L'habileté du dramaturge lui donna bonne opinion de son système : un genre moins faux, moins conventionnel que la manière antérieure prit place au foyer de l'art.

Une autre innovation qui, sans toucher à la forme et sans être spécialement littéraire, annonçait un retour de bon augure vers nos origines et préparait la destruction ultérieure du fétichisme gréco-romain, ce fut l'emploi de l'histoire moderne dans les pièces de théâtre. Zaïre, Adélaïde Duguesclin, Tancrède, le Siége de Calais, Richard Cœur-de-Lion, placent Voltaire, Dubelloy et Sédaine parmi les instigateurs du mouvement qui fit pénétrer les poëtes sous les voûtes des manoirs féodeaux. On sentit dès lors le charme, la grandeur et la beauté des mœurs chevaleresques. L'aube du jour qui allait illuminer le moyen âge éclaira faiblement les esprits.

Du reste, ce n'étaient pas seulement les auteurs qui voulaient réformer le théâtre. Le désir de corriger ses vices pénétra parmi les acteurs eux-mêmes. Au fort de la réputation de Lekain, il lui suscita un habile rival qui opposait à l'ancienne pompe le charme du naturel. Le célèbre acteur représentait avec une grande dignité les héros de la scène française. L'élévation, la force caractérisaient sa manière, toujours à une certaine distance du vrai. Alors parut un nommé Aufresne qui suivait une marche complétement différente. Il blâmait le jeu guindé de ses confrères et cherchait surtout l'aisance, la justesse de l'expression Comme un pareil système choquait l'usage reçu, il ne fit aucun prosélyte. La masse des artistes dramatiques s'attela au char de Lekain. Son rival, inébranlable dans ses idées, quitta sans regret Paris et alla exercer sa profession à Strasbourg. Gœthe l'y vit jouer les rôles d'Auguste, de Mithridate et plusieurs autres du même genre « avec autant de noblesse que de vérité. C'était, « rapporte-t-il [1], un homme d'une grande taille, mais « plus élancée que forte. Sans être remarquablement « imposant, il avait de la grâce et de la dignité. Son jeu « était calme, réfléchi, quoique plein d'ardeur, et ne « manquait pas d'énergie dans l'occasion. On reconnais- « sait en lui un artiste expérimenté, du petit nombre de « ceux qui savent unir parfaitement le calcul au naturel.» Aufresne, selon le témoignage de Gœthe lui-même, fut donc un de ces hommes incompris dont se moquent aujourd'hui les sots, et qui n'en existent, qui n'en souffrent pas moins dans toutes les périodes. La littérature et la science ont, ainsi que la politique et la religion, leurs victimes expiatoires. Sur cette terre d'épreuve, où toujours l'innocent périt pour le coupable, il faut que plusieurs martyrs payent de leur sang ou de leur bonheur chaque progrès de l'humanité. Comme les justes rachètent par leur mort les crimes des nations, certains hommes sauvent leur gloire par le même sacrifice ou par celui de toutes leurs joies. Ils leur font accomplir malgré elles les salutaires décrets de la Providence : ils les défendent de la barbarie, les entraînent dans la voie des paisibles conquêtes, maintiennent et élèvent la race au-dessus du niveau que ne dépassent point les brutes. Cette tâche exécutée, ils vont rendre compte de leur mission au juge infaillible et sans doute recevoir le prix de leur courage. Il y a autant de mérite à ne point abandonner des convictions pour fuir la douleur, qu'à ne point violer la morale pour la même raison. Quiconque souffre en vue d'un principe est réellement vertueux et doit porter un jour l'immortelle couronne des nobles âmes.

---

[1] *Poésie et vérité.*

CHAPITRE VI.

Tentative de réforme universelle. — Sébastien Mercier.

Un homme plus avancé, en fait de théorie, que la Mothe, Diderot et Beaumarchais, et que son audace précoce empêcha même d'obtenir, dans notre littérature, la place dont il était digne, ce fut l'auteur du *Tableau de Paris*. Avant que Ducis composât ses étranges imitations de Shakspeare, Mercier tentait la voie foulée par les dramaturges anglais et espagnols. Il se montrait plus libre que Voltaire, plus réel que Diderot, et la foule accourait voir ses pièces. La critique régnante, à la vérité, ne sanctionnait aucunement ces triomphes populaires ; elle les regardait comme étant de bas aloi et obtenus par des moyens indignes d'un grand poëte; ils prouvaient cependant que l'auteur avait touché une fibre nationale. En 1778, la Hollande publiait déjà une édition complète de son théâtre avec de pompeuses illustrations. Mais il faut examiner d'abord les principes qui ont guidé son talent; nous jugerons ensuite ses pièces.

Son *Essai sur l'art dramatique*, imprimé en 1773, est un des ouvrages les plus étonnants qui aient paru dans notre langue. On y admire une liberté d'esprit vraiment extraordinaire. Jamais on a poussé plus loin en France le dédain de la routine. Mercier traite les questions poétiques sans avoir aucun égard pour les préjugés régnants. Tout est bon dans ce livre, depuis la dédicace jusqu'aux notes. L'auteur y montre une intelligence profonde, que la critique a rarement possédée chez nous. Lui seul pouvait alors enfanter cet ouvrage. Ni Montesquieu, ni Rousseau, ni Buffon, ni Voltaire, ni la Harpe, ni Marmontel n'avaient assez d'indépendance littéraire pour le mettre au jour. C'est le plus beau travail de critique publié dans le dix-huitième siècle; il domine alors tous les autres, comme les dialogues de Perrault dominaient ceux de l'époque antérieure.

La hardiesse et la nouveauté des aperçus qu'il renferme étaient si grandes, que depuis soixante ans on les répète mot pour mot. A l'exception de quelques idées importantes, mais peu connues, le romantisme est là tout entier. On y trouve spécialement les opinions littéraires qui se sont fait jour de 1820 à 1830, et qu'on donnait alors pour de sublimes découvertes. Elles sont beaucoup plus nettes, plus logiquement et plus habilement exposées dans les pages de l'inventeur que dans les écrits des copistes. Une analyse succincte et fidèle mettra cette vérité hors de doute. Comme on pourrait croire toutefois que nous développons, mûrissons, précisons quelques vagues sentences, quelques idées embryonnaires mortes avant terme, nous allons transcrire un petit nombre de passages, et afin qu'on ne nous soupçonne pas de les avoir laborieusement cherchés à travers mille lieux communs, nous les tirerons de l'épître dédicatoire :

« L'art dramatique (quoi qu'on en dise) est peut-être encore dans son enfance, parce que, malgré les efforts de quelques hommes de génie, l'édifice, d'abord timidement conçu, n'a pas été bâti sur le plan le plus général et le plus solide : on a resserré la sphère de la scène, on n'y a fait monter que certains personnages, et ceux-là précisément qu'il semble qu'on aurait dû dédaigner. On n'a point aperçu toute l'étendue, toute la fécondité de cet art important : on a eu pour sa première forme une admiration superstitieuse. L'écrivain, moins audacieux qu'esclave, n'a guère vu que son cabinet au lieu de la société. Même de nos jours, l'assemblée que composent ordinairement les auditeurs de nos pièces ne peut être considérée que comme une compagnie particulière, à laquelle les poëtes ont eu le dessein de plaire exclusivement... Nos spectacles n'ont été que des *chambrées,* parce que les raisonnements de quelques littérateurs trop accrédités ont borné l'art et détruit son essor relativement à leur *faire* et aux règles sacrées de ce prétendu goût dont ils parlent sans cesse, et qui n'est qu'un mot inventé par eux pour voiler d'une manière captieuse la petitesse et la froideur de leurs idées.

« Notre théâtre (il faut le dire), gothiquement conçu dans un siècle à demi barbare, enfant du hasard et rejeton parasite, a conservé l'empreinte de sa burlesque origine. Notre théâtre n'a jamais appartenu à notre sol : c'est un bel arbre de la Grèce, transplanté et dégénéré dans nos climats. Il a été greffé par des mains grossières et maladroites : aussi n'a-t-il porté que des fruits équivoques et sans substance. De serviles imitateurs, co-

« piant jusqu'aux *chœurs grecs,* ont dressé nos premiers « tréteaux, tréteaux mouvants et qui firent regretter alors « les *mystères,* bien plus intéressants pour la nation. « Ces défricheurs agrestes ne connaissaient ni les mœurs « anciennes, ni les mœurs modernes ; ils n'ont pu deviner « ni ce qu'il fallait emprunter des anciens, ni ce qu'il fal« lait ajouter à leurs emprunts.

« Jodelle, Garnier, Hardi, Mairet, Tristan, Rotrou sont « les vrais fondateurs de notre scène : c'est une vérité in« contestable. Ils ressuscitèrent les sujets antiques, et, ne « pouvant faire mieux, ils donnèrent *la Cléopâtre cap« tive, la Didon qui se tue, la Phèdre amoureuse, la « Troade, l'Antigone, l'Hercule mourant,* etc. Ils tra« duisirent le grec et le défigurèrent, ils entraînèrent sur « leurs traces ceux qui vinrent après eux. Nos grands « maîtres ont suivi le même plan : les ressemblances sont « frappantes ; leur génie, leur goût, leur style ne les ont « point rendus créateurs : on aperçoit chez eux la même « coupe, le même ton de dialogue, la même marche, les « mêmes dénoûments, et, à leur exemple, beaucoup plus « de paroles que d'action. Ils ont été copistes comme leurs « prédécesseurs. Ils ont su écrire, peindre, intéresser, « mais ils n'ont point déployé une verve originale ; ils ont « composé avec leurs bibliothèques et non dans le livre « ouvert du monde, livre dont le seul Molière a déchiffré « quelques pages. Goût bizarre et bien étrange de dénatu« rer un ancien théâtre au lieu d'en construire un neuf, « relatif à la nation devant laquelle on parle ! Mais ne « cherchant pas même la route de l'invention, ils ont « cédé à l'impulsion donnée lors de la renaissance des « lettres, aurore pâle et lugubre, plus triste que les ténè« bres ; ils n'ont su ni rompre cette impulsion ni en ima« giner une nouvelle.

« J'ai donc osé combattre à cet égard les préjugés les « plus répandus, démontrer que le fondement de notre

« scène est tout à la fois vicieux et ridicule ; que le sys-
« tème ancien doit nécessairement changer, si le Français
« veut avoir un théâtre; que notre superbe tragédie si
« vantée n'est qu'un fantôme revêtu de pourpre et d'or,
« mais qui n'a aucune réalité, et qu'il est temps que la
« vérité soit plus respectée , que le but moral se fasse
« mieux sentir, et que la représentation de la vie civile
« succède enfin à cet appareil imposant et menteur qui a
« décoré jusqu'à présent l'extérieur de nos pièces. Elles
« sont muettes pour la multitude, elles n'ont pas l'âme, la
« vie, la simplicité, la morale et le langage qui pourraient
« servir à les faire goûter comme à les faire entendre. Le
« poëte coupable et dédaigneux a élargi encore ces dis-
« tances inhumaines que nous avons mises entre les ci-
« toyens.

« Que l'on combatte ces idées, je n'en serai point sur-
« pris : plus on avance dans la vie, plus on est esclave de
« l'habitude... Mais quand la vérité a déposé son germe, il
« peut être foulé aux pieds, il n'en prend pas moins ra-
« cine, il croît en silence, il s'élève et pousse des bran-
« ches : si l'action est lente, elle est infaillible. Les lu-
« mières qui blessent le plus d'abord ne demeurent pas
« inutiles ; après les avoir méconnues ou dédaignées,
« l'homme en fait son profit : il s'éclaire involontaire-
« ment.

« Les critiques, les commentateurs, les journalistes, les
« dissertateurs, toute cette tourbe scolastique, qui ne parle
« que par la bouche des morts, et qui leur fait dire les
« plus impertinentes sottises ; tous ces gens, amis des
« tombeaux et des ténèbres, préconisent tout ce qui s'est
« fait anciennement, et, livrant sagement la guerre à ce
« qui se fait et à ce qui se fera, ont la prunelle des hi-
« boux qui se contracte douloureusement au moindre
« rayon : ils vous citent ce qu'on a lu mille fois, ils
« vous parlent de ce qu'on sait, ils crient au blasphéma-

« teur dès qu'on se moque d'eux; ils vous accablent de « passages et d'autorités étrangères, sans quoi ils ne par« leraient pas longtemps. Il faudrait rire de leur engoue« ment superstitieux, si toutefois cela est possible quand « on songe qu'ils ont été dans tous les âges le fléau des « arts et les véritables assassins du génie. »

Détournons les yeux du livre ; car nous pourrions continuer à transcrire et surcharger le nôtre d'emprunts. Que de pensées hardies, que de vues originales ne promet pas effectivement une pareille entrée en matière ? Quelle épître dédicatoire offre des considérations aussi larges et aussi intéressantes ? Par un grand bonheur, l'ouvrage ne fait point honte à son début : derrière ce portail s'élève un monument riche et solide. L'analyse qui suit permettra d'en juger.

L'art dramatique ne demande qu'à être perfectionné. Il a une étendue si vaste que nos poëtes n'ont pu embrasser toute sa circonférence ni découvrir toutes ses ressources. La première direction donnée au théâtre n'était peut-être pas la plus heureuse. Il reste à créer un genre nouveau qui éclipserait la tragédie et la comédie. L'art n'a pas encore atteint son zénith, car il n'impressionne qu'un petit nombre de spectateurs et, ne sachant pas reproduire la vie, ne sait point égarer l'âme dans les magiques bosquets de l'illusion.

L'art théâtral a pourtant des droits immenses. Nul autre ne peut exercer une action aussi vive sur la foule, ni ennoblir davantage l'esprit de l'homme. Il entretient, il développe toutes les facultés brillantes et utiles que nous avons reçues de la nature. Il fortifie nos bons sentiments ; la pitié, la bienveillance, l'enthousiasme et l'amour de la vertu grandissent sous ses pluies fécondes. L'âme transportée dans une sphère où ne règnent ni l'or, ni la violence, ni la duplicité, ni la routine, goûte l'intime plaisir de voir les choses jugées selon leur essence et non point selon de niaises conventions. Le spectateur vit quelques instants d'une manière conforme aux lois du bon sens et de la morale; ses coupables penchants se blottissent au fond de son cœur et laissent triompher les généreuses sympathies.

Mais cet effet si désirable . ce ne sont point des maximes et des amplifications qui peuvent le produire. Éloigne-toi, pâle moraliste ! emporte ton gros livre et ton bonnet doctoral; tes démonstrations, quelque habilement faites qu'on les suppose, n'obtiendraient ici aucun succès. Il ne s'agit pas pour le moment de convaincre la raison , mais de toucher l'âme. Il faut la lancer, sur un cheval fougueux, dans le monde héroïque, à travers tous les orages de la passion.

Comment le poëte remplira-t-il, cette glorieuse tâche? Suivra-t-il le chemin battu ? Fouillera-t-il encore les tombeaux des rois ? Inondera-t-il la scène de ducs, de princes, de marquis ? Assurément non. Il ne bornera pas ainsi son champ de course. Il promènera ses regards sur l'univers et le réfléchira tout entier dans son œuvre. Aucune espèce d'individus n'en sera bannie. Ajoutons qu'il peindra plutôt les mœurs modernes que les mœurs antiques. Il écrira un drame au lieu de composer une tragédie.

Les auteurs de la Grèce puisaient à la source animée de l'histoire contemporaine. L'art dans leurs mains était comme un ordonnateur des fêtes nationales. Leurs dieux , leurs grands hommes , leurs souvenirs , leurs idées , leurs coutumes . servaient de matière aux poëmes. Les ombres des morts ne chassaient pas les vivants du théâtre.

En croyant suivre les Grecs, nous avons réellement perdu leur trace. Nous avons oublié les toits de nos aïeux pour des demeures étrangères. Copier des hommes libres. c'était nous asservir. Outre le manque d'intérêt national et de vérité , notre scène a d'ailleurs de graves défauts. La distinction des pièces en tragiques et comiques n'est pas sans inconvénients. La tragédie cherchant l'émotion et le sérieux perpétuels, dénature, exagère et calomnie l'humanité. Elle donne aux rois une grandeur chimérique, au dialogue un air fastueux. Elle entoure les plus simples actions d'une pompe inopportune. Dans son désir d'exciter la terreur et la compassion, elle invente des forfaits impossibles. Les maximes qu'elle y joint ne s'adaptent pas mieux aux conditions de la réalité ; elles grandissent outre mesure les puissants du monde ; elles abaissent le faible au-dessous du niveau où doit le maintenir la justice.

La comédie tombe dans un excès contraire. Se proposant toujours de faire rire le spectateur, elle enlaidit horriblement ses personnages. Elle crée des monstres de sottise, d'ignorance et de bassesse, comme son émule des héros de dévouement et des prodiges d'astuce. Elle s'égare dans un autre sentier, mais n'arrive pas moins que la tragédie au faux et à l'invraisemblable. Entraînée par la pente qu'elle suit, elle bafoue d'ailleurs des hommes et des choses dignes de respect. Sa constitution défectueuse la pousse au mal.

La tragédie et la comédie pèchent de plus par un autre endroit. Elles disposent toute une pièce au profit d'un seul caractère. Il a dès lors une inflexible roideur ; il est posé là comme le destin. Sa force opère aussi aveuglément, aussi fatalement que celle des machines. Ce violent moteur annule le reste des personnages. Ils ont l'air de ces nuées qui flottent autour du soleil couchant, lui doivent leur existence et ne brillent que de sa lumière.

Le drame évite ces fautes. Il peint les hommes tels qu'ils se montrent, c'est-à-dire, unissant le bien et le mal, l'énergie et la faiblesse, la grandeur et la sottise. Les nuances des vertus et des vices sont infinies. Le même principe qui enfante le sublime dans une occasion produit le ridicule dans une autre. Combien d'individus n'ont pas été tour à tour doux et cruels, lâches et vaillants, plats et hautains, dévoués et injustes! Le vieillard ne se conduit-il point parfois en jeune homme, le jeune homme en vieillard? Singulier mélange que notre nature! Le bien y germe dans un sol empoisonné; le crime y déploie sa lugubre fleur sur une tige bénie du ciel!

Avec le drame, un caractère unique ne décide pas toute l'action; elle naît des efforts et du jeu de la vie. Plus de personnage auquel on immole les autres. Chaque individu a sa place et son prix. L'auteur n'exécute point un portrait, mais un tableau d'ensemble. Il n'y a pas là de héros factice auquel on attribue rigoureusement tous les défauts ou toutes les vertus de l'espèce. On cherche la mesure et la vraisemblance; on retrace l'ordinaire aspect des choses.

Dès qu'on se trouve ainsi placé au juste point de vue, les erreurs de la critique se dissipent d'elles-mêmes, comme les hallucinations produites par les brouillards de la nuit, quand le soleil monte à l'orient. Le vieil art dramatique ne s'occupait ni des lieux, ni des mœurs, ni des croyances, ni des traditions; il taillait tous les hommes sur le même modèle. Le drame ne pourra négliger ces eléments poétiques; sans leur secours, point de vraisemblance, point de précision; des tableaux vagues qui ne s'accorderont jamais avec sa nature.

Les liens funestes dont on avait garrotté l'art se brisent aussi comme à l'approche d'un talisman. Plus de ces lois qui gênent sans raison la marche du poëte. Les unités de temps et de lieu cessent d'être obligatoires; elles n'enfantent presque toujours que des monstruosités. Pour que les événements puissent tenir dans ce coffre étroit, le dramaturge les brise, les tord, les disloque et leur enlève jusqu'à l'apparence de la vie. C'étaient de forts athlètes qui décidaient par leurs combats le sort des royaumes; ce ne sont plus que des corps en lambeaux. L'auteur ne gagne cependant rien, absolument rien à les traiter de la sorte. Il ne gagne pas davantage à étirer, marteler, laminer tous ses sujets au point de leur faire remplir cinq actes. S'il se laissait guider par la matière, il en composerait deux, trois, quatre ou six, selon les développements qu'elle exigerait.

L'étude exclusive et l'imitation de l'antiquité lui porteraient un égal préjudice. L'homme n'est pas chez nous ce qu'il était chez les Grecs et les Romains. Le temps l'a modifié; d'autres principes, d'autres gouvernements, d'autres lois, d'autres coutumes n'ont pu rester sans influence sur lui. Le poëte doit donc plutôt observer le monde actuel que rôder parmi les tombes païennes. Le meilleur moyen de nous intéresser est de nous offrir des individus qui nous ressemblent. Les discours d'un paysan élevé sous le même ciel que nous, captivent mieux notre attention qu'un passage d'Euripide.

Le dramaturge abandonnera encore la vaine étiquette de notre ancien théâtre. Une foule d'expressions et de détails qui passent pour vulgaires ne lui répugneront point. Il ne fuira ni la hutte obscure, ni le visage amaigri du pauvre. C'est à ses côtés surtout que marchent la compassion et la terreur. En nul endroit les décrets du sort n'ont des retentissements funèbres, comme dans les vallées indigentes où l'homme gagne malaisément par son travail le pain de chaque jour. Quand l'arbre meurt, c'est d'ordinaire au pied qu'il souffrait; de même, les révolutions et les catastrophes partent presque toujours des basses classes. Il faut y descendre, lorsqu'on veut voir la cause des grands faits politiques. Le penseur qui en détourne ses yeux, ne comprendra jamais la vie de l'humanité.

Nous suspendons ici notre analyse avant d'avoir atteint la moitié du volume. Il était certainement impossible d'avoir, en 1775, des principes plus neufs et un coup d'œil plus libre. Mercier, comme on l'a vu, traitait dès lors les questions périlleuses qui ont agité les esprits sous la restauration. Il brille dans son époque ainsi qu'une haute montagne frappée avant les autres des rayons du soleil. On aurait peut-être mieux fait de lire et de réimprimer son ouvrage que de publier tant d'écrits insignifiants. Ceux qui n'extravaguaient pas se bornaient à répéter les mêmes discours, à énoncer moins bien les mêmes vues. En effet, son bagage ne se compose point uniquement des réflexions que j'abrégeais tout à l'heure. Il a précédé les chefs de l'école nouvelle sur tous les points où ils se sont portés. Pour en offrir un exemple, il parle de Shakspeare, de Caldéron et de Lope de Véga comme des princes du théâtre moderne. Il pense qu'ils doivent nous conduire au vrai dans la nuit où nous a plongés l'imitation grecque. Il a lancé les premières flèches contre Boileau et Racine; non-seulement il les attaque, pour ainsi dire, à chaque page de son *Essai sur le drame,* mais il les bafoue encore dans les notes de son théâtre, dans son *Tableau de Paris,* dans ses autres ouvrages et dans une satire spéciale mise au jour en 1808. La préférence donnée à Corneille date de lui. La fougue, la rudesse, le sublime et les naïvetés qui distinguent l'auteur de *Cinna,* lui plaisent mieux que l'art soutenu, l'élégance et la force discrète de son rival. Intrépide éclaireur, il met la hardiesse bien au-dessus de la sagesse. Il regrette que Corneille se soit embarrassé dans les liens de la critique aristotélicienne et ait augmenté leur funeste puissance par son propre aveuglement. Il blâme les Français de mettre toujours le raisonnement à la place de l'action; leurs pièces ont plutôt l'air de dialogues des morts que de poëmes dramatiques. La gloire de Malherbe ne lui donne point le change; il montre sa sottise, son étroitesse. Il accuse

Jean-Baptiste d'avoir desséché l'ode. Que vous dirai-je? Passez en revue les idées littéraires qui se sont fait jour depuis soixante ans et cherchez-les ensuite dans les ouvrages de notre auteur; soyez certains que vous les y trouverez.

Il se rattache encore à notre siècle par son opposition au voltairianisme. Il a en horreur l'impiété, l'impudicité, la frivolité. Son âme est pleine du sentiment des nobles choses; il aspire au divin, à l'éternel. Ce passage le prouvera suffisamment : « Tout ce qui porte, dit-il, un caractère de grandeur, de force, d'harmonie, je suis décidé à le croire. Je crois en Dieu, à sa sagesse, à sa bonté, au système qui dit que tout est pour le mieux, parce qu'outre que la raison ne répugne point à ce système, il n'y en a point de plus vaste, de plus satisfaisant et qui donne de plus belles idées. Tout ce qui honore, élève, agrandit la nature humaine, je le crois; tout ce qui l'avilit, l'abaisse, me trouve incrédule. Et que d'avantages attachés à la croyance de l'immortalité de l'âme! Je conserverai mes pensées, mes affections qui me sont si chères, mes facultés acquises; je ne les verrai pas s'éteindre dans la nuit du tombeau. Cette vie n'est qu'une portion de l'existence qui doit se développer en moi. Je verrai la mort sans terreur. Je serai consolé de la nécessité de ce moment; mes yeux se porteront au delà. Comme ces idées peuvent produire des actions héroïques! Comme elles peuvent dans une grande âme fructifier pour le bien de l'univers! Froid matérialiste, avec ton analyse et ta triste discussion, ton système desséchant, tu enlèves au monde sa parure et sa beauté, tu en fais une prison sombre et ténébreuse où ne règnent plus que la destruction et la douleur. »

Ce n'est pas tout. En 1773, Mercier parlait avec complaisance de la littérature allemande; il devinait sa gloire prochaine, sa fécondité, son originalité. En 1802, il publiait dans notre langue la *Jeanne d'Arc* de Schiller, et plusieurs créations germaniques. Il est donc, sous ce rapport, le précurseur de madame de Staël [1]. En 1801, le premier peut-être chez nous, il témoignait une vive admiration pour Kant. La Harpe, associant le nom de ce grand philosophe à celui du mystique Swedenborg, les nommait alors conjointement l'*opprobre de l'esprit humain*. Plus sagace et plus penseur que lui, Mercier réfute Locke, maltraite Condillac, puis vante la *Critique de la raison pure*. Il met à nu la faiblesse du sensualisme et l'accuse de ne pouvoir rien expliquer. C'est une autre direction qu'il faut prendre. Mercier, comme Kant, s'attache aux principes innés. Descartes, Leibnitz, Wollaston, le philosophe de Kœnigsberg, lui paraissent plus clairs, plus satisfaisants que les matérialistes. On doit donc le regarder aussi comme l'annonciateur de M. Cousin.

Ce n'est pas tout encore. Il a prévu, prédit, préparé les changements qui se sont accomplis dans notre langue. Elle lui semblait avoir été saignée à blanc. Les puristes, en quête de l'élégance, ne virent point qu'ils appauvrissaient et minaient sa constitution. Elle perdit de la sorte beaucoup de son ancienne vigueur et presque toutes ses franchises. « On parle de l'importance d'un bon diction-« naire : la première chose serait de ne pas le confier à « une race d'étouffeurs, qui se mettent à genoux devant « quatre ou cinq hommes du siècle de Louis XIV, pour se « dispenser, je crois, de connaître et d'étudier tous les au-« tres, et qui, criblés des plus misérables préjugés, fer-« mant le petit temple de leur idolâtrique admiration, ne « savent point qu'il n'y a pas de perfection fixe dans les « langues. »

C'était en 1801 que Mercier publiait ces lignes ; elles font partie de l'introduction qui précède sa *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*. Le titre même de l'ouvrage indique son but; mais ce qu'il n'indique point, c'est la sagacité des choix faits par l'auteur. Un grand nombre, que dis-je! le plus grand nombre des termes qu'il proposait alors d'employer, et que les hommes sages repoussaient avec dédain, ont aujourd'hui leur place à côté des mots illustres. Nous avons marché si vite depuis ce temps, qu'on est surpris à chaque page de lui voir annoncer comme une hardiesse telle ou telle façon de dire maintenant consacrée. On mesure ainsi tout l'espace que nous avons franchi, sans en garder le souvenir. Une foule de vieux mots, entre autres, que Mercier déclare bons à reprendre, ont actuellement droit de bourgeoisie et semblent l'avoir toujours eu. La plupart datent du seizième siècle. L'auteur de la *Néologie* avait effectivement pour cette époque une prédilection bien déterminée; il en trouvait la langue plus riche, plus hardie, plus gracieuse et plus maniable. Il soutenait même « qu'il y avait eu plus « de génie en France dans le seizième siècle que du temps « de Louis XIV. » Cette opinion a aussi trouvé des échos, seulement on l'a amplifiée jusqu'à l'absurde.

---

[1] Il faut lui adjoindre sous ce rapport les hommes que nous citons plus bas, dans le chapitre huitième de ce premier livre.

N'omettons pas un dernier trait. Dans un petit roman intitulé : *Histoire du poëte Iserben*, notre auteur a peint avec un enthousiasme et une finesse surprenante la grandeur, la misère et les ridicules du génie. C'est un excellent tableau. On passe de l'admiration à la pitié, de la pitié au sourire. Nul homme n'avait peut-être alors de l'artiste une idée plus haute et plus juste à la fois. *La Métromanie*, pièce fausse, glaciale, ennuyeuse, sans action et complétement indigne de sa renommée, ne soutiendrait pas une minute le parallèle avec ce petit chef-d'œuvre. Là se trouvent les premières plaintes contre l'injustice du sort, contre la démence et la cruauté des hommes, qui infligent à la supériorité de l'esprit des châtiments plus durs qu'au crime et à la bassesse. Des voix éloquentes ont depuis soutenu cette noble cause ; il faudra la plaider bien longtemps pour que le mal s'affaiblisse ; mais, dans tous les cas, l'honneur de l'initiative appartient encore ici au brave et intelligent Mercier.

Ces deux titres que je lui donne, il ne les a pas moins mérités l'un que l'autre. On ne l'a jamais vu, pour aucun motif, renier ses principes. La haine de la critique, la malveillance des auteurs, les distractions de la foule ne l'ont pas empêché de suivre sa route. Il a eu la persévérance du génie et la bravoure des âmes fortes. Sûr d'avoir raison, il a maintenu ses théories jusqu'au dernier soupir. « La nation entière, s'écriait-il, la nation entière sera mon « juge, mais dans le temps ; je prêterai peu l'oreille à la « génération actuelle des littérateurs, parce qu'elle n'est « pour moi qu'un parterre qui doit se renouveler demain. « L'homme qui pense et qui sent ses forces n'écrit pas « pour un seul parterre. »

Déplorable sort des écrivains ! la nation ne l'a pas jugé, elle l'a oublié. De son vivant, il passait pour un esprit bizarre et sans justesse ; après sa mort, nul ne garda son souvenir. La tombe dévora ses glorieuses espérances comme sa frêle dépouille. Maintenant une nuit profonde l'environne, et pas un regard ne se tourne vers son sépulcre. Ses idées ont cependant fait leur chemin ; elles ont pris possession du monde littéraire ; bien des auteurs sont devenus fameux, rien que pour les avoir épousées. Mais tandis que ces nobles filles conquéraient les hommages, on ne pensait point à leur père, et ses gendres mêmes le reniaient. Chacun de leurs triomphes était pour lui une défaite. Plus ils s'environnaient de lumière, plus ils jetaient d'ombre sur son front.

C'est qu'il a eu le malheur d'apercevoir et de proclamer trop tôt la vérité. Deux sortes d'hommes concourent incessamment à changer la face de la terre. Les uns, venus dans une heure propice, énoncent tout haut ce que la majorité se dit tout bas. Ils sont le clairon d'appel qui fait sortir, à mesure qu'il passe, un combattant de chaque logis. Leurs discours ébranlent le monde; un sinistre éclat les environne, pareil à ces lueurs sanglantes dont le jour, près de finir, colore les nuées orageuses. Ils forment la classe des révolutionnaires. Ayant au plus, sur la foule, quelques pas d'avance, ils lui servent naturellement de chefs. Mais il en est d'autres moins fortunés, quoique plus originaux, qui précèdent l'humanité à une si grande distance, que la multitude ne les voit point. Quelques songeurs perspicaces les suivent seuls du regard dans le crépuscule de l'orient. Peu à peu, ils s'acheminent sur leurs pas, indiquant la route à de nouveaux adeptes. Ces génies hâtifs sont les précurseurs. La plupart vivent et périssent lamentablement. Ils défrichent au milieu des larmes le terrain où moissonnent leurs héritiers. Luther fonde l'Église protestante, mais Abailard et Wiclef traînent leur existence de malheur en malheur; Savonarole et Jean Huss rendent dans les flammes leur esprit audacieux. Les hautes intelligences ressemblent à ces écueils surmontés d'un phare, qui reçoivent le premier choc des vagues et luttent contre les premiers efforts de la tempête; ils brillent au loin comme de hardies sentinelles, mais des flots ténébreux les séparent du continent, et leur situation même en éloigne les hommes.

Mercier ne fut pourtant pas un génie dans toute la force du terme. Il lui manquait une chose essentielle pour avoir droit à ce titre. Comme penseur, il ne sut point se créer une forme philosophique; comme écrivain, une forme littéraire. Il expose clairement ses opinions, mais ne leur donne pas cette profondeur, cet enchaînement qui doublent l'importance d'un système quelconque et immortalisent l'ouvrage où il s'épanouit. Son style n'a point de caractère : il associe maladroitement les mots et interrompt une métaphore par une métaphore qui ne s'accorde point avec la première. Dans ses drames, dont le plan est en général bien conçu et la matière bien choisie, son expression flotte toujours entre les vieilles routines et une assez gauche innovation. Il y a aussi trop de morale : une pièce n'est pas un catéchisme. Faute de pouvoir donner à sa pensée le mouvement, la grâce, l'intérêt de la vie, Mercier la prêche et la démontre. En exaltant la justice, la douceur, la vertu, il oublie les lois de l'art. Une vieille ballade rapporte qu'au moment où les esprits criminels se révoltèrent, Dieu s'occupait à mettre au jour une nouvelle classe de pures essences. Indigné de cette folle tentative, il suspendit son labeur. Les anges à demi formés tombèrent dans le vide. Mais l'Éternel ne les avait pas tirés en vain du néant ; comme ils possédaient une moitié d'existence, ils vécurent d'une vie incertaine et plus triste que la mort. Quoi qu'ils fissent, ils ne pouvaient préciser leur être et se découvrir une place au milieu de la création : ils flottent donc sans repos à travers l'immensité. Vagues comme les songes de la nuit, ce sont eux qui nous apparaissent dans les nues, qui chantent dans les fontaines, soupirent dans le vent du soir et remplissent les ténèbres de fantômes indécis. Éternellement exilés d'une patrie fictive, ils cherchent un inconnu qu'ils ne sauraient trouver. Tel est un peu, à mon sens, l'auteur dont nous parlons. Il ne sut jamais revêtir une forme déterminée ; son esprit erra toujours sur les confins du style et dans les brumes de l'impuissance plastique.

CHAPITRE VII.

Retour vers la nature. — Poésie intime. — Développement de la passion. — Esthétique de la nature, du sentiment et des causes finales. — Buffon, Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre. — Lettres du temps.

Ce don d'écrire, ce talent de la parole, qui manqua toujours à Mercier, distingua trois hommes supérieurs dont l'action fut bien plus vive que la sienne. Des effets, des sentiments jusqu'alors bannis de l'art, y prirent enfin avec eux la place qu'ils méritaient. Trois sources de poésie jaillirent simultanément du rocher : Buffon intéressait à la nature en elle-même ; Bernardin cherchait les rapports de cette nature avec les besoins, les affections, la destinée de l'homme ; Rousseau montrait dans l'âme des perspectives infinies dont on ne soupçonnait pas l'existence.

Le châtelain de Montbard [1], sans se douter du travail qu'il opérait secrètement, ébranlait la masure classique ; on dédaignait avant lui les simples beautés de la campagne. L'auteur du *Lutrin* n'y voyait qu'un remède contre l'allanguissement de son esprit. Buffon en parla d'une manière éloquente, ses recherches sur le globe et sur l'instinct des animaux l'enchaînaient au milieu de la nature. Perdu sous les voûtes des bois qui ceignaient sa demeure, il prêtait l'oreille aux chansons des tribus aériennes et distinguait dans la symphonie générale la voix de chaque musicien. La feuillée gardait à son approche un religieux silence; quelque cerf grisonnant passait entre les arbres, comme pour appeler son observation; des troupes de canards fendaient les nues en poussant leur cri sonore, et les vapeurs lointaines, enflammées par l'aube, lui rappelaient le temps où notre planète ne formait qu'une masse brûlante. On eût dit que la première époque du monde était revenue et que toutes les créatures paraissaient devant lui pour qu'il leur imposât des noms. Ces sujets enrichirent son style; ses descriptions, à la fois pleines de poésie et de réalité, semblèrent produire la nature qu'elles dépeignaient.

---

[1] Demeure de Buffon.

Buffon s'occupait, du reste, assez peu des problèmes littéraires. Son *Discours sur le style* renferme des idées tellement générales qu'elles trouveraient place dans toutes les théories possibles: Elles ne donnent l'avantage à aucune manière; elles se tiennent au-dessus de la région où commence la variété des systèmes [1]. L'auteur ne semble pas désirer qu'on apporte la moindre modification aux lois régnantes, et, de fait, il n'en avait nul besoin. Il explorait un sol entièrement libre où ne s'élevaient point de barrières; il se montrait poëte dans le domaine de la science, et la critique n'avait point poussé jusque-là ses lignes de douanes.

Moins occupé de la nature, Jean-Jacques ne la voyait pourtant pas sans enthousiasme. Il reportait sur les fleurs, sur les bois, sur les collines une sympathie brûlante que les hommes n'avaient point acceptée. Dans la solitude amère de son génie, dans la profonde tristesse de son cœur, il n'avait d'affectueux rapports qu'avec les muets enfants du Très-Haut. Une branche de thym sauvage, un nid d'écureuil à la cime d'un frêne, la digitale grimpée au bord des roches l'intéressaient plus vivement que les protestations et la fragile amitié de ses semblables. Mais, comme le philosophe dominait en lui, sa pensée le ramenait toujours vers eux. La dégradation générale l'accablait d'une poétique douleur; la société lui paraissait un gouffre, et il se dévouait aux dieux infernaux dans l'espoir de le combler. Revêtir d'une séduisante lumière les principes éternels, enseigner à la foule les lois du juste et du bon, chercher les bases primitives de l'organisation politique, voilà les caps majestueux sur lesquels il dirigeait son navire. Il peignait les tourments qu'engendre un insatiable amour de l'idéal, la révolte effrénée des passions mécontentes, l'humeur sombre où jette l'aspect du mal universel. Tandis que Buffon et l'auteur des *Harmonies* révélaient le monde externe, il descendait une lampe dans l'abîme du monde intérieur. Il y faisait entrevoir des champs désolés, d'âpres solitudes, et aussi, par moments, de frais bocages, de voluptueux et riants tableaux.

---

[1] *L'Art d'écrire* de Condillac donne lieu aux mêmes observations, c'est là ce qui nous empêche d'en parler.

Ses idées littéraires n'avaient pas la même importance que ses œuvres plastiques et ses considérations morales. Lancé dans un absurde paradoxe, ennemi des arts, des sciences, du travail intellectuel, il ne pouvait guère analyser d'une manière neuve et pénétrante l'essence de la poésie. Il est rare que l'on comprenne les choses dont on ne s'occupe point avec amour; à plus forte raison n'en découvre-t-on pas les lois intimes, les aspects ignorés. Jean-Jacques, s'emportant contre la littérature, m'a l'air d'un homme placé au milieu d'une barque où l'eau fait irruption de toutes parts. Ne voulant point sombrer, il s'épuise à vider l'esquif. Le plus grand résultat qu'il obtienne, c'est de se maintenir laborieusement sur les flots. Loin d'avancer, il ne peut garder sa position sans de violents efforts; il n'a pas même dans son immobilité la joie du repos, le loisir de l'inaction. Tel est le châtiment de ceux qui défendent une mauvaise cause. Toute leur adresse ne leur sert qu'à ne point paraître aliénés. Ils se fatiguent sur place, tandis que les autres labourent une mer propice et gagnent sensément de fertiles rivages. Lorsque notre auteur, par exemple, maudit le théâtre et ses effets, il semble au premier coup d'œil entrer dans une voie originale où de nombreuses découvertes s'offriront à lui. Mais l'erreur n'est pas la nouveauté ! Il essaye d'anéantir l'art dramatique, il est vrai, et c'est une entreprise qu'on n'avait point encore faite. Au milieu même de ses attaques cependant, il reproduit des idées très-vulgaires ; il juge comme la foule le système alors en vogue et ne soupçonne point les métamorphoses qu'il doit subir. « Je crois pouvoir avancer, dit-il, comme une vérité facile « à prouver, que le théâtre français, avec les défauts qui « lui restent, est cependant à peu près aussi parfait qu'il « peut l'être, soit pour l'agrément, soit pour l'utilité. »

Bernardin de Saint-Pierre suivait une ligne mitoyenne entre Buffon et Jean-Jacques. Moins morose que l'un, plus libre que l'autre dans ses études, car il ne se proposait pas de constater un ordre de faits spéciaux, il cherchait surtout à découvrir les lois esthétiques d'où naît la perpétuelle magnificence de l'univers. Tantôt sous les pins de la zone glaciale, tantôt sous les bananiers de l'île de France, il poursuivait toujours en toutes choses l'habile pensée de l'artiste suprême. Les secrètes harmonies de la nature, voilà ce qui le charme et l'occupe ; il interroge les mers, les continents et les forêts, les montagnes, les oiseaux et les quadrupèdes ; il leur demande pourquoi le céleste poëte leur a donné leurs attributs divers, assigné telle ou telle place, les a groupés comme nous les voyons et unis par des liens sympathiques. Son plus vif chagrin est de ne pas avoir assisté aux délibérations de l'Éternel, quand sa face radieuse allait illuminer le chaos et son verbe organiser la matière. Toutefois, les splendeurs externes ne le ravissent pas uniquement; il y joint, il y mêle les beautés de l'univers moral, et cette union fertile produit plus tard un chef-d'œuvre incomparable.

Les *Études de la nature,* publiées en 1784, eurent le même genre de succès que tous les livres entièrement neufs par les idées ou par le style. Aucun éditeur ne voulut les imprimer ; les journaux les déchirèrent, les savants, les hommes de lettres les accueillirent avec dédain ; elles semblaient mortes en naissant. Le public seul les trouva de son goût. Elles furent recherchées, admirées, vantées par les lecteurs ordinaires. Ce fait qui s'est reproduit pour Chateaubriand, pour Lamartine, pour Victor Hugo, pour la plupart des talents inventifs, demande explication. La masse des auteurs et *à fortiori* celle des libraires se composent d'esprits sans originalité, disons mieux, sans activité. Ce sont des espèces de cloaques où séjournent dans une paix profonde tous les lieux communs de l'époque. Nul rayon de lumière inespéré, nulle eau fécondante ne s'y montrent jamais. Ils n'estiment que les œuvres, les principes, l'exécution depuis longtemps consacrés. Ce qui sort de l'usage, demandant pour être compris un effort d'intelligence dont ils sont incapables, n'éveille en eux que des sentiments de répulsion. Vrais sicaires du passé, ils menacent toujours le présent et l'avenir. Le public ne trempe point dans ce complot ; il cherche l'émotion, l'intérêt ; il les accepte sous toutes les formes. Peu lui importent l'habitude et la règle ; il aime ce qui l'agite agréablement, il déteste ce qui l'ennuie. Or, par un effet bien naturel et bien heureux en même temps, les créations progressives l'amusent, le passionnent plus que les autres. Les idées, les matières qu'on y aborde touchent de plus près aux questions vitales du jour. Chaque mot de l'auteur passe alors sur les âmes comme un coup de vent sur une mer déjà houleuse. Les publications rétrogrades, au contraire, ont pour base des sujets vieillis, des problèmes résolus. Elles s'adressent à la mémoire plutôt qu'au sentiment de l'existence. Les premières enfantent des orages; celles-ci font trembler avec peine quelques buissons arides sur des dunes escarpées.

Non-seulement les *Études* ne furent point comprises par les lettrés au moment de leur naissance, mais nous croyons pouvoir dire qu'elles ne l'ont pas été depuis. Voyez, en effet, comment on les juge. Elles passent encore pour des rêveries scientifiques d'une valeur très-incertaine. On leur accorde le charme du style, mais on borne là leur mérite. Les savants ont mis le système des marées à l'index et tout l'ouvrage a souffert de leur proscription. Ce n'est pourtant pas un livre de physique. Loin de marcher sous la bannière des sciences naturelles et de vouloir étendre leur domaine, Bernardin se montre leur ennemi le plus acharné. Il trouve qu'elles nous déguisent et nous cachent la nature; les méthodes, les systèmes, au lieu d'aider l'intelligence, lui paraissent la conduire tout droit à l'erreur. Dans sa haine pour eux, il ne voit point qu'il s'égare lui-même plus que ne l'ont jamais fait ni les chimistes, ni les botanistes. Il voudrait empêcher l'esprit humain d'établir des distinctions, des classifications, comme si ce n'étaient pas là les instruments nécessaires de la pensée! Il va même jusqu'à exprimer le vœu qu'on abandonne la recherche des causes efficientes! « C'est pour notre bonheur, dit-il, que la na-
« ture nous a caché les lois de sa toute-puissance. Com-
« ment des êtres aussi faibles que nous en pourraient-ils
« embrasser l'étendue infinie? Mais elle en a mis à notre
« portée qu'il était plus facile et plus doux de connaître :
« ce sont celles qui émanent de sa bonté [1]. »

Jugeant donc chimérique l'espoir de découvrir l'essence des objets et les principes dont ils dépendent, il conseille aux hommes sérieux d'attacher exclusivement leurs regards sur les causes finales et les causes esthétiques. Avec elles, selon lui, on peut rendre compte de tous les phénomènes. C'est une erreur palpable. S'il est hors de doute qu'une pensée providentielle, qu'un sentiment divin de l'harmonie et de la beauté se manifestent dans l'ordre général de l'univers et dans la structure des différents êtres, l'on aurait tort d'en conclure que les penseurs doivent s'occuper uniquement des buts pour lesquels les choses ont été faites et du goût exquis de leur disposition. Les lois qui les régissent n'ont certes pas moins d'importance. Il est bon de chercher les raisons dernières, mais la nature des agents demande aussi à être observée, connue, expliquée. Voilà la vraie fin des sciences physiques; les autres ne peuvent guère passer que pour des sciences morales.

---

[1] Voici un autre passage non moins explicite : « Nous avons beau « faire, nous ne pouvons saisir dans la nature que des résultats « et des harmonies ; partout les premiers principes nous échap- « pent. »

Il faut donc prendre les *Études* et leur complément les *Harmonies de la nature*, comme deux ouvrages de philosophie et de critique. Examinés à ce point de vue, ils gagnent autant qu'ils perdaient de l'autre côté. On y trouve une téléologie et une esthétique de la nature, dignes de la plus grande attention; des remarques tout à fait neuves sur le cœur humain et sur des sentiments poétiques dont les lettres françaises avaient jusqu'alors ignoré l'existence et le pouvoir.

Si loin que parvienne le matérialisme d'une époque, si loin qu'un peuple descende les pentes unies de la corruption, jamais les nobles idées, jamais les grands principes ne restent sans défenseurs. Au milieu des cris de joie, des chants obscènes, du tumulte des banquets, résonnent toujours d'austères avertissements. Aucun spectateur ne prendrait la parole, que la loi morale ne serait point abandonnée à elle-même; un convive pensif se lèverait pour tancer la débauche. Le dix-huitième siècle ne fut point privé de ces enseignements. L'irréligion se glissait dans tous les cœurs; Swift, Gœthe, Voltaire, Diderot citaient la Providence à leur tribunal et lui demandaient compte de l'absurde manière dont elle a organisé le monde. Le vice inondait l'Europe; piété, bienveillance, gratitude envers le Créateur semblaient disparaître à jamais sous ses flots stériles. Elles ne couraient pas de dangers néanmoins. Bolingbroke, Shaftesbury, Pope, Haller, Kant, Schiller, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, tous optimistes confiants, tous moralistes scrupuleux, tous déistes résolus, prirent le parti du ciel et de l'âme contre la terre et les sens. Ils n'étaient pas chrétiens, mais ils défendaient les maximes, les tendances sur lesquelles s'appuient les religions. Ils bâtissaient une imprenable tour afin d'y mettre à l'abri le grand trésor de l'humanité.

Bernardin ne voit en conséquence dans la nature que des témoignages d'amour, de radieux tableaux ou de délicates merveilles. Il analyse cette pompe charitable et en formule le système. Après avoir considéré l'harmonie générale du globe, après avoir fait ressortir les plans de la sagesse et de la bonté divines, sa rare intelligence descend à l'étude des lois spéciales qui produisent ce vaste accord. Il sentait bien qu'il entrait dans une sphère ignorée de ses compatriotes. « J'entreprends, dit-il, d'ouvrir une car-« rière nouvelle. Je ne me flatte pas d'avoir pénétré fort « avant; mais les matériaux imparfaits que j'en ai tirés « pourront servir un jour, à des hommes plus habiles et « plus heureux, à élever à la nature un temple plus digne « d'elle. » Il expose alors ce qu'il entend par les lois de convenance, d'ordre et d'harmonie; les règles esthétiques des couleurs, des formes, des mouvements appellent ensuite ses regards; de là, il passe aux consonnances, à la progression, aux contrastes, aux concerts, et applique ses remarques à la figure humaine; les principes de l'attraction, de la compensation, l'occupent en dernier. Une multitude de vues très-justes et souvent plus profondes qu'elles n'en ont l'air se déroulent dans ces chapitres. Ce sont les premières pages importantes écrites chez nous sur la théorie du beau.

Quand il a terminé ses indications abstraites, il prend les plantes pour exemple et vérifie son système par l'examen de leur structure, de leurs sympathies, de leurs nuances et de leurs formes. Mille observations pleines de grâce nous révèlent dans les champs, les lacs et les bois des séductions peu connues. Les fleurs, à l'approche du magicien, rayonnent d'un éclat insolite.

Mais l'univers extérieur ne lui fait point négliger le monde spirituel. Comme Kant, il appuie sur le sentiment et la morale la croyance nécessaire à un Dieu et à l'immortalité de l'âme. Il compte, il analyse ensuite les instincts de cette âme. Les idées qu'il émet alors sont la partie de son livre qui a le plus de portée littéraire. Sans doute une esthétique de la nature, chez un peuple depuis longtemps dénué d'imagination et de goût pittoresque, avait à la fois une extrême importance et une grande nouveauté. Mais ni l'erreur ni l'oubli ne viennent à l'homme du dehors. La réalité possède toujours les mêmes attributs; son aspect et ses forces ne changent point. C'est donc en nous que s'opèrent les variations : tantôt nous voyons les choses, tantôt notre aveuglement nous les cache. La source de nos méprises, surtout dans le domaine poétique, gît au fond de notre cœur et de notre pensée. Lorsque le vrai sentiment de l'idéal, de l'infini, de la destinée humaine existe quelque part, la nature ne reste pas muette devant lui. Chacune de ses formes, chacun de ses soupirs trouve un miroir et un écho. On recherche, on aime d'autant plus ses suaves beautés, que l'âme où elles se réfléchissent brille intérieurement d'une plus vive lumière.

Bernardin faisait donc, sans le savoir, trembler sur ses pilotis vermoulus toute notre ancienne littérature, quand il discourait avec chaleur des sentiments qu'éveillent en nous l'innocence, la patrie, le merveilleux et le mystère ; du plaisir engendré par l'admiration, l'ignorance, la mélancolie, les ruines et les tombeaux ; enfin, du charme de la solitude. L'art classique avait rejeté ces causes d'émotion. Il possédait peu de naïveté, peu de nationalité ; le monde invisible et surhumain ne l'attirait pas en ses ténébreuses profondeurs ; il était tranchant, caustique, fuyait les lieux qui portent aux graves méditations, cherchait la société, ne manifestait aucun goût pour la rêverie. Or, Bernardin soutenait qu'il aurait dû prendre une direction contraire. Les sentiments naïfs nous ramènent à Dieu. C'est sa pensée qui vit dans l'enfant, dans l'oiseau, dans les cœurs ingénus, dans tout ce que nous voyons se développer innocemment et spontanément. La droiture, la simplicité nous élèvent donc. Une poésie factice est habituellement frivole et mesquine.

L'amour du pays natal ouvre aux arts une autre source d'opulence et de vérité. Comment ne peindrions-nous pas bien les montagnes, les bois, les prairies où s'est écoulé notre jeune âge, les arbres touffus où nous grimpions, les clairières où tombait sur nos cheveux l'humidité du soir, l'étang magique où nous allions cueillir les fleurs dorées du nélumbo, la vieille église, la maison chérie, le banc devant la porte où l'on causait avec nonchalance aux dernières lueurs de l'occident, aux premières clartés de la lune? Les littératures sont inépuisables quand leurs racines plongent dans le sol de la patrie.

Mais pourquoi m'évertuerais-je à faire ressortir la tendance novatrice des considérations de Bernardin de Saint-Pierre sur les sentiments poétiques et moraux dont notre âme est susceptible? Elles ont une évidente originalité. Un homme qui analysait comme lui la jouissance intime qu'on éprouve lorsqu'il pleut à verse, qu'on voit les murs moussus tout dégouttants d'eau et que le bruit des vents se mêle aux frémissements de la pluie ; un homme qui s'égarait si volontiers parmi les ruines des châteaux que nos ancêtres bâtissaient sur le sommet des montagnes et du couronnement desquels sortent aujourd'hui de grands arbres dont la tempête bat le feuillage ; un homme qui allait rêver dans les cimetières de campagne, dans ces enclos agrestes, où la douleur prend de la sublimité, s'élève avec les pyramides des ifs, s'étend avec les plaines et les collines d'alentour, s'allie avec tous les effets de la nature, le lever de l'aurore, les soupirs de la brise, le coucher du soleil et les ténèbres de la nuit[1] ; un pareil homme, dis-je, quels que fussent ses travaux, théoriques ou plastiques, ne pouvait faire un pas sans ébranler jusqu'en ses fondements notre vieille nécropole littéraire. Son goût, son style, ses idées s'éloignaient tellement des anciennes voies, que, s'il renaissait à l'heure présente, il écrirait absolument comme il a écrit. Nous aurons beau marcher, nous ne le laisserons pas derrière nous.

Il a d'ailleurs produit une œuvre vivante qui a continué la rénovation entreprise par lui. Bernardin de Saint-Pierre unit Rousseau à Chateaubriand : il est le père intellectuel de l'un et le disciple de l'autre. Ses idées les plus générales lui sont venues de Jean-Jacques ; cet accord explique leur amitié, la seule qui ait distrait la pénible vieillesse de l'auteur d'*Émile*. Ainsi que lui, Bernardin de Saint-Pierre était déiste, optimiste ; il croyait l'homme primitivement bon, mais corrompu par la société ; il voulait le ramener à la nature ; il pensait trouver en elle la source de tous les biens, le remède de tous les maux ; la servitude qui pesait sur la nation le choquait également ; il avait la même soif d'enthousiasme et de grandeur. Ce qui lui appartient en propre, c'est la manière spéciale dont il a compris le monde visible, une forme plus colorée, une émotion plus soutenue ; quelque chose de plus doux, de plus religieux, des principes littéraires plus vrais et plus neufs. Dans Chateaubriand, la théosophie de Bernardin est devenue du catholicisme. L'auteur de René applique au Dieu chrétien ce que son maître enseignait de la cause première, de l'intelligence bienveillante qui a pétri le globe. Il met sans cesse la nature en opposition avec les ouvrages de l'homme, la toute-puissance et l'éternité du grand moteur avec notre faiblesse et notre vie passagère. Une exaltation idéale le tourmente. Il s'émeut comme Bernardin à la vue de la moindre larme ; il pare son style de nuances encore plus brillantes qu'il emprunte aux fleurs des bois, aux merveilles de la création ; il est manifeste qu'il l'a choisi pour guide. La similitude ne porte pas d'ailleurs uniquement sur des idées, sur des propensions générales. On a fait ressortir, il y a longtemps, l'accord qui existe entre *Atala*, d'une part, *Paul et Virginie* de l'autre. Le *Génie du Christianisme* et les *Études de la Nature* ont une égale ressemblance. Bien des sujets pareils y sont traités d'une manière analogue. Il ne faudrait cependant pas vouloir pousser le rapprochement trop loin. *Atala* n'est point une imitation de *Paul et Virginie*, la défense du christianisme un calque des *Études de la Nature*. Ces ouvrages ont seulement un air de famille : ils ont été puisés à des sources d'inspiration identiques, par deux talents fraternels. Jean-Jacques, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand sont trois arbres magnifiques grandis sur une même colline ; ils ont tiré d'un même sol des fleurs et des beautés diverses.

---

[1] Les traits qui composent ces tableaux sont tirés des *Études de la nature*.

Cet amour de la nature, cette vive sensibilité, cette conscience d'un Dieu propice réglant tous les phénomènes, se développaient alors si spontanément après avoir subi le froid d'un rude hiver, que les hommes les plus secs, les plus classiques dans leurs livres se montraient novateurs dans leurs écrits familiers. De 1778 à 1785, deux vieillards, deux auteurs aussi ennuyeux l'un que l'autre, eurent une correspondance maintenant publiée en partie. Ces lettres, bien différentes de leurs ouvrages, sont pleines d'une chaleur intime, d'une imagination brillante et d'une verve soutenue qui les feraient croire produites de nos jours. Nous allons en citer des passages importants pour la cause du romantisme.

« J'ai lu avec bien de l'intérêt, mon cher ami, votre aimable lettre, et j'ai cru causer encore avec vous au « coin de notre foyer solitaire, ou dans ces allées profondes de la forêt où nous allions quelquefois nous égarer. « Nous ne sommes pas faits l'un et l'autre pour le bruit, « ni pour ces belles soirées où l'on va s'ennuyer en cérémonie. Il nous faut la liberté de l'âme et la fière « indépendance de la solitude; c'est là que nous nous retrouvons nous-mêmes et que nous sommes quelque chose; « c'est là que le génie se fait entendre, s'il daigne parfois « nous visiter. Les inspirations heureuses sont dans les « profondeurs de l'âme et dans le calme du silence. Nous « retrouverons, j'espère, nos promenades, nos arbres « pittoresques, nos bois déserts, nos soleils couchants, « et ces scènes magnifiques de la nuit qui étend sur l'univers ses grandes ombres, et dont la tranquillité auguste « inspire une sorte de respect religieux. J'ai un véritable « regret que nos âmes ne se soient pas réunies plus tôt et « que le temps ait volé à notre amitié tant d'années qu'il « nous devait . . . .

« Vous avez passé à travers votre siècle sans qu'il dépos̀ât sur vous aucune de ses taches. Conservez ce goût « précieux de la nature qui est aujourd'hui si loin de nous « et continuez à vivre loin des hommes pour être heureux : « on ne s'en approche jamais impunément; et il n'y a « point de jours passés dans la solitude dont le soir ne « soit calme.

« . . . .

« Je vous dirai que je suis à Nice, que je suis logé dans une « charmante maison, située à la campagne et sur les bords « de la mer, mais à mi-côte et à distance raisonnable. « J'ai sous ma fenêtre ce beau et immense bassin que je « découvre de tous côtés, jusqu'aux bornes de l'horizon. « J'entends la nuit et de mon lit le bruit des vagues ; et ce « son monotone et sourt m'invite doucement au sommeil. « Je n'ai jamais vu de plus beaux jours que ceux dont « nous jouissons ici ; le soleil y est dans son plus grand « éclat ; la chaleur, à midi, est comme celle du mois de « mai à Paris, lorsqu'il est beau. La campagne est encore « riante et couverte de gazon ; les petits pois sont en « fleur ; on trouve dans les jardins la rose, l'œillet, l'ané« mone, le jasmin, comme en été. L'orange et le citron « sont suspendus à des milliers d'arbres épars dans les « campagnes et dans les enclos. Tout offre l'image de la « fertilité et du printemps. Joignez à cela des promenades « très-agréables dans les montagnes, et où l'on découvre « à chaque pas les points de vue les plus pittoresques ; « partout le mélange de la nature sauvage et de la nature « cultivée, des montagnes qui sont des jardins et d'autres « hérissées de roches, entrecoupées de pins et de cyprès ; « et, dans l'éloignement, la cime des Alpes couvertes de « neige.

« . . . .

« On n'est point tout à fait infortuné sur la terre, « quand on peut encore être aimé, quand il nous reste de « quoi nous aimer nous-mêmes. Je voudrais que mon « amitié pût être de quelque prix pour vous, pût contri« buer du moins à soulager vos peines : s'il suffit pour « cela de les sentir bien vivement, croyez que personne « n'en est plus pénétré que moi, ne vous est et ne vous « sera jamais plus attaché. C'est votre heureux et excel« lent caractère plus encore que vos grands talents, qui a « formé cette union et qui la conservera, j'espère, jus-

« qu'au dernier moment de notre vie. Ne vous abandon-
« nez pas trop à votre douleur, je vous prie ; et surtout
« défendez, s'il est possible, votre imagination de ces idées
« mélancoliques qui poursuivent aisément les âmes sensi-
« bles et fortes : c'est un nouveau poison plus cruel que
« la douleur même, et qui ajoute encore à l'infortune en
« la nourrissant sans cesse d'images lugubres et tristes.
« N'allez pas vous enfoncer dans la solitude que vous
« devez désirer, mais qui vous serait funeste ; vous y se-
« riez livré tout entier à vos chagrins et à vous-même.
« C'est de vous surtout, mon cher ami, que vous devez
« vous défendre dans ces moments. Vivez, restez auprès
« de ceux que vous aimez et qui vous aiment ; ils enten-
« dront le langage de votre cœur et sauront y répondre. »

« . . . .

« Nous jouissons ici, depuis quelques jours, du plus
« beau printemps : nos arbres sont en fleur ; nos cam-
« pagnes sont couvertes d'une verdure qui semble de
« l'émeraude aux rayons éclatants du soleil. Le ciel le plus
« pur se réfléchit dans une mer brillante, qui paraît elle-
« même un vaste ciel en mouvement. Je vais tous les jours
« sur des montagnes parsemées d'oliviers, de citronniers
« et d'orangers, jouir de ce magnifique spectacle, et voir
« le soleil, comme au temps d'Homère et de Virgile, des-
« cendre dans les flots de l'Océan, qui semble lui préparer
« un lit d'or, de nacre et de pourpre. Mon ami, combien
« ces tableaux de la nature sont ravissants, et qu'ils tien-
« nent aisément lieu de la société des villes, des plaisirs
« et des hommes, excepté des amis ! Je vous prends quel-
« quefois avec moi dans ces promenades solitaires : nous
« gravissons ensemble ces rochers, et parvenus à leur
« sommet, je vous montre ces grandes scènes du drame
« éternel de l'univers. J'aime à croire que je suis aussi
« quelquefois avec vous dans votre solitude, et que mon
« souvenir se place quelquefois à côté de mon ami...

« Adieu, adieu, je vous embrasse du fond de mon cœur, « d'un cœur qui est éternellement à vous, tant qu'il bat« tra et qu'il aura un mouvement. »

Qui écrivait ces lignes pleines de poésie et de tendresse? Quel homme révélait un si profond amour de la beauté visible, une aussi exquise abondance d'émotions sympathiques? J'ose à peine le dire, tant le fait va sembler étrange, et cependant on ne peut le révoquer en doute; l'auteur des pages précédentes est l'immobile, le sourcilleux, le fastidieux Thomas ! Il n'a rien écrit d'officiel qui vaille ces lettres; quand il songeait à la gloire et se soumettait aux habitudes contemporaines, l'eau froide de la routine glaçait immédiatement sa verve. Il fut le martyr d'un pitoyable code littéraire. Dans son *Traité du style poétique* et dans son *Essai sur les Éloges*, il le prône de toutes ses forces : il en a été cruellement puni ! Les nobles dons qu'il avait reçus de la nature et qui lui eussent permis, à une autre époque, d'unir la hardiesse et la grâce, l'imagination et la sensibilité, se fanèrent au contact des préceptes, comme des fleurs entre les mains brûlantes d'un malade.

Les réponses de Ducis n'avaient probablement pas moins d'éloquence. Les traits de naturel, de passion, d'enthousiasme qui vivifient çà et là ses épîtres, ses stances, ses poésies diverses, comme de gais rayons une campagne terne et brumeuse, donnent assurément lieu de le croire. Une seule a été livrée au public et elle est insignifiante. Mais on trouve dans celles qu'il adressait à d'autres personnes de remarquables passages. Telles sont les lignes suivantes que lui inspirait la mort de sa mère : « Je rends « grâce à la Providence de m'avoir fait naître d'elle, et « je lui demande avec larmes de me réunir à elle dans un « meilleur séjour. Toute sa maladie a été un exercice de « résignation et de patience. L'ange de la paix n'a point « quitté son lit. Ah ! si j'avais pu recueillir de sa bouche

« les impressions de religion, de foi, d'amour, d'espé-
« rance, qui l'ont soutenue jusqu'à son dernier soupir !
« Non, la mort n'avait pas détruit la grâce naturelle de sa
« figure : les signes de la prédestination éternelle étaient
« sur son front. O ma mère !

« J'ai appris d'elle la grande leçon de l'homme et du
« chrétien : à souffrir. Je me tairai maintenant sur mes
« maux, et j'espère que mes douleurs secrètes me seront
« comptées dans un monde où tout est justice et vérité.
« Mon cher ami, j'ai mis ma confiance dans le Dieu de
« ma mère. Je lui demande de mourir comme elle, sous
« sa bénédiction céleste. Je n'aimerai jamais personne
« sans lui souhaiter une mort aussi douce et aussi sainte. »

Qui croirait que Ducis a pu trouver cette métaphore pleine de charme et d'éclat : « Hélas ! mon cher ami, vous
« avez bien raison : sur ce grand fleuve de la vie, parmi
« tant de barques qui le descendent rapidement pour ne
« le remonter jamais, c'est encore un bonheur que d'avoir
« trouvé dans son batelet quelques bonnes âmes qui mê-
« lent leurs provisions avec les vôtres et mettent leur
« cœur en commun avec vous. On entend le bruit de la
« vague qui nous dit que nous passons, et l'on jette un
« regard sur la scène variée du rivage qui s'enfuit. »

En général, les lettres du temps sont, sous le rapport du style, plus vraies, plus fortes, plus progressives que la masse des écrits. Un auteur célèbre a constaté ce fait pour le père de Mirabeau dont la correspondance surpasse de beaucoup les ouvrages. Celle de la Harpe est aussi plus originale que ses livres Les lettres de Diderot à mademoiselle Voland renferment une multitude d'expressions toutes modernes. Les seules de ses œuvres que l'on pourrait mettre en parallèle sont le *Neveu de Rameau* et les *Salons*. Il y déploie une liberté extraordinaire, il y manie la langue avec une audace prophétique. L'imagination française depuis longtemps soumise à une rude contrainte avait donc ses heures d'indépendance ; sous les yeux de la foule, elle semblait endurer joyeusement l'oppression. Loin du monde, au contraire, elle se hâtait de la secouer ; dans le silence des champs ou de la vie domestique, elle reprenait son attitude et sa physionomie natives. Elle était comme les esclaves noirs, qui supportent tout le jour la brutalité des planteurs, mais qui s'échappent la nuit de leurs cases et vont, parmi les bois, danser avec leurs maîtresses au clair de lune, en chantant des airs gais ou monotones, qui leur rappellent les baisers de leur mère et tous les souvenirs de la patrie.

CHAPITRE VIII.

Imitation des littératures étrangères. — Influence des traductions. — Poésie descriptive. — Voltaire, Ducis, Letourneur, Ramond, Delille, Roucher, Saint-Lambert.

La guerre contre les anciens et contre l'imitation de leurs formes se prolongea, comme nous l'avons dit, jusqu'à la fin du siècle dernier, pour renaître avec plus d'acharnement au début du nôtre. On était si las d'une fausse et ennuyeuse littérature, que chacun voulait lui donner le coup de grâce. Des hommes que la poésie intéressait d'une manière très-accessoire cherchaient eux-mêmes à frapper l'usurpatrice. D'Alembert l'attaquait dans trois circonstances différentes [1]. « Puisque la poésie est un

---

[1] Voyez ses *Réflexions sur la poésie*, son *Discours de réception* et ses *Réflexions sur le goût*.

« art d'imagination, il n'y a donc plus de poésie, dit-il, « dès qu'on se borne à répéter l'imagination des autres. « Nos meilleurs écrivains conviennent que les phrases, et, « si on peut parler ainsi, les formules du langage poétique, « sont insipides dans la prose. Pourquoi? Parce que ce « langage est inventé depuis près de trois mille ans, et « que le genre d'idées qu'il renferme est devenu fasti« dieux. »

Mais si une poésie fondée sur l'imitation a le plus grave de tous les défauts, le manque de charme et de vérité, il n'en est pas moins indubitable que dans les périodes où l'art et la littérature ont conscience d'eux-mêmes, une certaine quantité d'emprunts viennent ordinairement se joindre à leurs dons naturels. Aux époques de foi, d'ignorance, les nations mènent une vie solitaire; elles communiquent peu et ne savent ni ce que disent, ni ce que font leurs voisines. La puissance des émotions intérieures qui les travaillent est si grande, qu'elle absorbe entièrement leur attention. D'une source unique jaillissent leurs croyances, leurs sentiments, leurs volontés. Il n'en est pas de même dans les siècles raisonneurs : là, l'esprit se livre à une foule de perquisitions et jette les regards de tous côtés; quelques grands instincts nationaux, quelques idées principales forment un centre autour duquel se rallient une masse d'éléments hétérogènes. Les peuples ne se contentent plus de leurs propres ressources; quelques intelligences, du moins, ne s'en contentent pas et cherchent ailleurs de nouvelles émotions, de nouvelles formes : la curiosité suffirait pour amener ce résultat. Parcourez l'histoire des littératures, et vous verrez que dans leur période humaine [1], elles se préoccupent infailliblement des littératures étrangères. C'est ainsi que les hommes de notre époque sont allés à la découverte jusqu'au pied du mont

---

[1] Allusion aux trois époques de Vico.

Himalaya [1]. Il faut seulement empêcher que ces nues splendides, arrivées des pays lointains et utiles quand elles se bornent à rafraîchir une province poétique, inondent et submergent tout le royaume. La pluie gréco-latine a détrempé nos champs, abattu nos fleurs, corrompu nos moissons dans leurs germes.

Dès que le culte des anciens menaça ruine, on vit donc une influence nouvelle remplacer la leur; chancelante d'abord, elle s'affermit bientôt. Par l'Angleterre commença chez nous le triomphe des littératures modernes sur la poésie antique ; c'était évidemment un progrès. Les Hellènes nous détournaient de notre nature ; les Anglais, les Allemands, les Espagnols nous y ramenèrent. Ils ne s'étaient point laissé, comme nous, égarer par le retentissement trompeur des échos païens ; ils étaient demeurés sous le toit de leurs ancêtres, près du foyer domestique. Les traditions du pays, les légendes nationales, de vieux airs, de vieilles romances précipitaient pour eux la fuite des heures. Nous, durant ce temps, sortis de nos chaudes retraites, à l'appel mystérieux des fantômes, nous nous perdions dans l'obscure forêt du passé. La bruine des anciens jours, le froid de la nuit, l'épouvante que produisent les ténèbres, glaçaient notre cœur et nos sens; nous voulions chanter pour nous donner du courage, mais nos dents, qui se heurtaient, ne nous permettaient de prononcer que des paroles indistinctes, que des lambeaux de poésies. Les voix cependant nous attiraient, nous attiraient toujours, et c'en était fait de nous peut-être, si nous n'avions aperçu bien loin, à travers les rameaux, la lampe autour de laquelle veillaient des bardes et un auditoire amis. Nous nous élançâmes de ce côté, nous frappâmes, les portes s'ouvrirent. Nous nous trouvâmes aussitôt comme en famille ; et depuis lors, chassant la mémoire de nos erreurs, nous avons accordé le luth de nos aïeux pour célébrer notre délivrance.

---

[1] Gœthe, Southey, Bernardin de Saint-Pierre. Casimir Delavigne, Frédéric Rückert, etc.

Le premier ouvrage qui tourna les regards des Français vers l'Angleterre furent des lettres publiées en 1725, mais écrites trente ans avant par un certain de Muralt [1]. Il y juge assez rudement la littérature de nos voisins et affecte la même supériorité dédaigneuse que l'auteur de *Zaïre*. Quelle que fût sa rigueur, néanmoins, il enseignait l'existence d'un art inconnu; ses paroles ne furent pas inutiles. Voltaire agrandit bientôt ce nouveau jour percé dans notre édifice littéraire. Ses Lettres sur les Anglais [2] renferment des détails bien plus variés, plus précis, plus nombreux. C'est vraiment là que prit naissance l'action de la Grande-Bretagne parmi nous. Il y règne pourtant d'un bout à l'autre moins d'admiration que de stupéfaction ; la liberté morale et politique obtient seule de complets éloges. L'auteur a l'air d'un Chinois racontant ses voyages et peignant comme de singuliers phénomènes des coutumes, des opinions très-sensées; il qualifie de barbare un peuple qui nous était alors bien supérieur. La fatuité nationale se montre à chaque ligne ; quand il loue, c'est avec un étonnement secret que des sauvages puissent mériter son approbation. Telle est la manière dont il traite Shakspeare : sa grandeur le frappe, mais sa bizarrerie l'épouvante. Il ne sait au fond s'il doit l'accueillir obligeamment. On dirait un marmot surpris par une figure hétéroclite, et incertain entre le rire et les larmes. Le grand poëte l'avait néanmoins agité plus fortement qu'il ne le croyait; *Zaïre* et la Mort de César en sont la preuve : aucun éloge ne vaut une imitation. Le drame unique d'Addison, qu'il vantait beaucoup, n'obtenait pas de lui cet honneur.

---

[1] *Lettres sur les Anglais et les Français.*

[2] Elles parurent en 1731, mais furent écrites avant cette époque. Voltaire y mentionne comme un ouvrage inédit la traduction de l'*Essai* de Pope *sur la critique*, publiée en 1730.

Les circonstances favorisèrent la réussite des *Lettres sur les Anglais :* le parlement les condamna ; elles furent brûlées par la main du bourreau et proscrites par le souverain pontife. Elles eurent dès lors un immense succès ; leur action fut même plus vive que ne l'eût désiré l'auteur. La sympathie pour l'Angleterre ne se maintint pas dans les bornes où il voulait la circonscrire. Il avait fait de prodigieuses restrictions, le public n'en fit point ; on lut Shakspeare, on l'admira, et cette admiration devint si forte que Voltaire désespéré maudit sa propre influence. Il essaya de refermer l'écluse ouverte par lui-même ; la violence du courant ne le lui permit pas. Les bonnes idées sont plus puissantes que leurs promulgateurs ; dès qu'elles ont vu le jour, elles marchent toutes seules, et passent au besoin sur le corps de leur père. La satire contre le théâtre anglais, qu'il écrivit sous le nom de Jérôme Carré, ne produisit donc pas le moindre effet ; il y raille Shakspeare de la manière la plus absurde et la plus triste. On voit dans ce manifeste combien il l'entendait peu ; chaque trait qu'il lance abandonne sa direction pour venir le frapper lui-même. Les pensées profondes, les mots éloquents, les scènes touchantes qui placent Hamlet au premier rang parmi les chefs-d'œuvre tragiques, ne lui inspirent que d'ennuyeux sarcasmes ; l'on dirait un lourdaud qui manie sans précaution un talisman dont il ignore la mystérieuse efficacité. Il ne s'arrête pas en si bon train : après avoir querellé Shakspeare, il se jette sur Otway, et, dans sa mauvaise humeur, lui applique de violentes gourmades.

Mais voici bien autre chose : pendant qu'il blasphémait le dieu du théâtre moderne, un jeune homme se prenait d'admiration pour lui. La pièce la plus décriée par l'auteur de la Pucelle lui causait justement le plus vif enthousiasme. Ducis allait faire représenter devant l'auditoire de Mérope une imitation de Hamlet! O comble d'infortune! les spectateurs applaudirent! et leur bienveillance ne fut pas momentanée; l'ouvrage eut cinquante ans de succès. La faveur publique engagea Ducis à continuer : il francisa Roméo et Juliette, le Roi Léar, Macbeth, Jean sans Terre, le More de Venise. Les principales créatures sorties du génie de Shakspeare défilèrent sur notre scène. Voltaire écumait de rage. Il tonnait, priait, menaçait, puis, de guerre lasse, éclatait en sanglots, pleurant la mort, la mort éternelle du bon goût.

C'était justement là le côté faible de Ducis : il manquait de goût, mais non point dans le sens que l'entendait Voltaire. Il sacrifiait à des lois de symétrie, à des conventions extérieures les beautés réelles, les effets les plus magiques. Pour ne point blesser l'usage, il blessait mortellement la raison; il faussait les caractères, dénaturait les circonstances, affadissait et appauvrissait le style, ne s'effrayait d'aucune impossibilité. Il procédait comme ce Pierre Leberfinck, ancien peintre en bâtiments, dont parle Hoffmann, lequel taillait, vernissait, coloriait et dorait les arbres de son jardin, sous prétexte de les embellir. C'est là certainement le dernier degré de la barbarie. L'on devrait mal augurer d'un critique ou d'un poëte qui ne frémirait point à la lecture de Ducis. Ses pièces imitées de l'anglais sont de burlesques prodiges. La Harpe lui-même avait raison contre lui; ses bouffonnes analyses sont encore moins plaisantes que le texte. Nul ouvrage ne montre mieux combien le prétendu bon goût de la France est un goût détestable!

Quel que fût néanmoins l'égarement de Ducis, les traits de son modèle se réfléchissaient en partie dans son miroir; il accoutumait la faible vue de la nation à les considérer; ils lui plaisaient mieux sous ce voile jaloux. L'auteur de Candide ne s'irritait donc point sans motif; les événements, d'ailleurs, paraissaient ligués contre lui.

L'année même où Hamlet fit invasion sur notre scène (1769), les Anglais rendirent à la mémoire du vieux Will des honneurs extraordinaires; pendant plusieurs jours de suite on illumina Stratford; des cavalcades représentant ses divers personnages se déployèrent dans les rues; vingt panégyristes le célébrèrent, un festin réunit ses principaux admirateurs, et des feux d'artifice blasonnèrent sa gloire au milieu des nuages. On appela cette fête le Jubilé de Shakspeare; la ville promit de le renouveler tous les sept ans.

Comme si ce coup n'était pas assez rude pour l'âme souffrante de Voltaire, un misérable, un impertinent, un faquin [1] s'avisa de traduire l'auteur anglais. La mesure était dès lors comblée. Le châtelain de Ferney en tomba du haut mal. Il écrivit à d'Alembert, à la Harpe, à Marmontel, pour les supplier de dénigrer ces abominables pasquinades. Les mots outrageux, les phrases colériques sortent de sa bouche comme un flot de bile amère. Il voulut témoigner publiquement son indignation. Un factum rédigé par lui contre Shakspeare et Letourneur fut envoyé à d'Alembert pour être lu en pleine Académie. Sa rage y éclatait si violemment que le secrétaire perpétuel demanda des corrections [2]. L'auteur les fit de bonne grâce et la solennelle invective fut déclamée. Le poëte anglais y est peint comme un Gilles, un Bobèche, un maniaque et un sauvage ivre. Son introducteur n'est point épargné; Voltaire frappe des deux mains, et lorsqu'il donne un coup au grand homme, il y a toujours un soufflet pour son héraut.

Nous ne prendrons pas la peine de justifier Shakspeare; son génie veille sur sa gloire. Mais Letourneur, qui n'a point les mêmes motifs de sécurité, nous appelle à son aide ; son terrible ennemi l'a noyé dans son ombre. Il a pourtant rendu service à la cause du progrès littéraire; il avait sur l'art des idées plus justes que l'auteur de *Sémiramis ;* il comprenait son œuvre et le genre d'influence que ses traductions devaient exercer. Hervey, Young, Sterne, Richardson, l'immortel William lui durent leur admission chez nous[1]. Ses préfaces et ses notes l'élèvent au-dessus du métier d'interprète. Celles de Shakspeare lui donnent droit à une place dans l'histoire des lettres françaises. Elles le mettent au nombre des théoriciens novateurs.

---

[1] Expressions de Voltaire lui-même.

[2] Correspondance de Voltaire avec d'Alembert, année 1776.

L'épître au roi contient déjà ces lignes importantes : « Jamais homme de génie ne pénétra plus avant que « Shakspeare dans l'abîme du cœur humain et ne fit « mieux parler aux passions le langage de la nature. Fé« cond comme elle-même, il prodigua à tous ses person« nages cette étonnante variété de caractères qu'elle dis« pense aux individus qu'elle crée... Descendant dans la « cabane du pauvre, il y a vu l'humanité et n'a point « dédaigné de la peindre dans les classes vulgaires. Il a « saisi la nature partout où il l'a trouvée, et il a développé « tous les replis du cœur humain sans sortir des scènes « ordinaires de la vie. » Ces phrases seules donnent de Shakspeare une idée plus vraie que les babillages contradictoires de Voltaire. Un éloge aussi net est d'ailleurs fort audacieux pour l'époque.

Son admiration continue à s'épancher dans la biographie. Un démon plus merveilleux que celui de Socrate lui semble avoir inspiré l'auteur anglais et lui avoir appris dès sa jeunesse « ce grand secret de l'art dramatique, « inconnu alors par tout l'univers et que des nations « entières cherchaient aveuglément depuis longtemps.

---

[1] Nous ne voulons point mentionner ici tous les auteurs qui, dans le dix-huitième siècle, se sont occupés de la littérature anglaise. Nous nous bornons à ceux dont l'influence a été la plus vive. Autrement nous aurions dû parler de beaucoup d'hommes que nous ne citons même point, comme l'abbé Duresnel, et surtout l'abbé Yart. En 1753, ce dernier publia huit volumes sous ce titre : *Idée de la poésie anglaise.* C'est un mélange de traductions en prose de différents poemes, précédés de discours historiques et littéraires sur chaque poete et sur chaque ouvrage.

« Sans modèles et seul dans le champ des arts, il fut « contraint de tirer de lui-même les ressources dont il « avait besoin et d'être ce que la nature l'avait fait. Il ne « connut, du moins il ne voulut suivre d'autres règles que « celles qu'il puisa dans la connaissance profonde du « cœur humain et il s'abandonna sans crainte à son gé« nie. Les circonstances, il est vrai, secondaient ses ef« forts ; quand il s'élevait à perte de vue, personne alors « ne lui criait qu'il s'égarait; et lorsqu'il était descendu « de cette hauteur, la critique ne venait point avec son « ciseau fatal lui couper les ailes et lui imposer la loi d'a« baisser son vol. »

Letourneur montre ensuite combien les poëtes ont d'avantages à s'inspirer directement de la nature, à ne pas chercher dans les livres ce que les objets seuls doivent leur fournir. Son *Discours des Préfaces,* où il a rassemblé les meilleures vues des critiques anglais sur Shakspeare, offre des passages non moins importants. Il eut le mérite de révéler à la France une manière libre et saine d'envisager les arts. Ses propres réflexions portent le même caractère. Il bat en brèche la loi des unités, la distinction des genres. Si les pièces du grand William ne sont ni des comédies, ni des tragédies, elles n'en sont pas moins le tableau vivant du monde, où le bien et le mal, la tristesse et la joie se combinent de mille façons, où le bonheur de l'un cause la ruine de l'autre, où l'homme de plaisir embrasse sa maîtresse dans le lit qui a vu mourir son père.

Rien ne légitime d'ailleurs la tyrannie qu'exerce la critique; elle s'arroge mal à propos le droit de gouverner l'empire littéraire, d'admettre un genre, d'en condamner un autre. C'est une superstition que d'obéir à cette chimérique autorité ; l'on peut toujours appeler de son tribunal aux lois mêmes de la nature.

Il est également absurde de croire qu'un peuple a reçu en don tout le talent et tout le génie. Si les Français se distinguent par leurs qualités, le reste du globe n'est point maudit ni sauvage. Dans la littérature, comme dans l'univers physique, nous pouvons échanger utilement nos produits contre ceux des autres portions du monde.

Letourneur a encore eu la gloire d'employer et de définir le premier chez nous le terme de *romantique.* Le passage où il donne cette explication a une telle importance, que, malgré sa longueur, nous n'hésitons pas à le transcrire. « Nous n'avons dans notre langue, dit-il, que « deux mots, peut-être qu'un seul, pour exprimer une « vue, une scène d'objets, un paysage qui attachent les « yeux et captivent l'imagination. Si cette sensation « éveille dans l'âme émue des affections tendres et des « idées mélancoliques, alors ces deux mots, *romanesque* « et *pittoresque,* ne suffisent pas pour la rendre. Le premier, très-souvent pris en mauvaise part, est alors synonyme de chimérique et de fabuleux ; il signifie, à la « lettre, un objet de roman qui n'existe que dans le pays « de la féerie, dans les rêves bizarres de l'imagination. Le « second n'exprime que les effets d'un tableau quelconque, où diverses masses rapprochées forment un ensemble qui frappe les yeux et le fait admirer, mais sans que « l'âme y participe, sans que le cœur y prenne un tendre « intérêt. Le mot anglais est plus heureux et plus énergique : en même temps qu'il renferme l'idée de ces parties « groupées d'une manière neuve et variée, propre à étonner les sens, il porte de plus dans l'âme le sentiment « doux et tendre qui naît à leur vue, et joint ensemble les « effets physiques et moraux de la perspective. Si ce vallon n'est que *pittoresque,* c'est un point de l'étendue

« qui prête au peintre et qui mérite d'être distingué et « saisi par l'art. Mais s'il est romantique, on désire s'y re- « poser, l'œil se plaît à le regarder, et bientôt l'imagina- « tion attendrie le peuple de scènes intéressantes : elle « oublie le vallon pour se complaire dans les idées, dans « les images qu'il lui a inspirées. Les tableaux de Salvator « Rosa, quelques sites des Alpes, plusieurs jardins et cam- « pagnes de l'Angleterre ne sont point *romanesques ;* « mais on peut dire qu'ils sont plus que *pittoresques*, « c'est-à-dire touchants et *romantiques*. »

Cette définition est réellement excellente ; elle ne concerne, à la vérité, que les effets de la nature, mais dans ce cercle restreint elle a une grande précision. De 1820 à 1830, les chefs du mouvement littéraire n'en ont pas donné une seule qui la vaille.

Les trois royaumes cependant n'absorbaient pas toute l'attention publique. L'Allemagne fixait déjà les regards. Nous avons mentionné plus haut la sympathie que Mercier témoignait pour elle. D'autres que lui marchaient dans cette voie. On traduisait Gessner qui obtenait une faveur immense ; Haller le suivait parmi nous ; Friedel publiait en dix volumes les chefs-d'œuvre du théâtre allemand ; le baron d'Holbach revêtait *Louise* du costume français ; un nommé Huber livrait aux lecteurs un choix de poésies germaniques. Werther, paru dès l'année 1775 et presque immédiatement naturalisé sur notre sol, y causait la plus vive sensation. L'état moral et poétique où se trouvaient alors les âmes s'accordait parfaitement avec celui du héros. Un sourd malaise le travaille ; les distinctions de familles et de races qui lui sont désavantageuses le remplissent de colère ; une violente passion agite son cœur ; ce douloureux amour lui fait chercher des consolations au milieu de la nature ; il s'extasie devant ses beautés joyeuses, devant ses grâces mélancoliques. Nous avons vu que des sentiments pareils tendaient alors à transformer la poésie. Le succès de Werther fut prodigieux; non-seulement on le lut avec délices, mais on en publia des imitations pendant trente années [1]. Le *Saint-Alme* de Gorgy, le *Nouveau Werther* du marquis de Langle, et une foule d'autres ne se distinguèrent que par leur insignifiance ou leur exagération. Les *Dernières aventures du jeune d'Olban,* écrites en 1777, ne rentrent point dans cette classe. Elles possèdent plusieurs qualités de l'original et n'ont pas tous ses défauts. On n'y trouve point les interminables digressions de l'auteur allemand. Le sujet est plus condensé, la marche de l'action plus rapide ; le dialogue contient des traits sublimes. Parmi tant de scènes lugubres, le caractère de Birck forme une heureuse diversion. Ce personnage brusque et naïf, sensible et emporté, jouant l'égoïsme et ne pouvant réussir à être égoïste, voyant avec terreur se déchaîner autour de lui des passions furieuses qui n'ont jamais troublé son âme et qui empoisonnent maintenant sa vieillesse, n'aurait certes point fait honte au génie de Gœthe. Le maître de musique est aussi une bonne figure. La situation respective des amants est en outre bien changée.

Cette œuvre laisse dans le cœur une impression charmante ; il y règne une force juvénile, un enthousiasme idéal qui annoncent un vrai poëte. On remonte avec lui à ces heures d'émotions profondes que dore le crépuscule du souvenir ; temps de douleur et de joie, où l'on plaignait la feuille mourante, l'oiseau battu par la grêle, le pommier battu par les vents ; où l'on jouissait des moindres choses, où l'on pleurait des moindres souffrances, où tout réveillait au fond de nous-mêmes un sentiment énergique de la vie ! Une fois encore on éprouve cette aspiration vers l'inconnu, cette soif de bonheur que les désenchantements répriment sitôt ! Une ombre à la fois douce et mélancolique sort pour nous apparaître de l'éternité des jours accomplis. Elle nous regarde avec un triste sourire, elle considère notre pâle visage, notre air maladif, notre œil caverneux; nous la remplissons d'une immortelle pitié. Cette ombre hélas! c'est le fantôme de notre jeunesse. Il ne nous reconnaît plus en nous voyant si différents de nous-mêmes; il s'éloigne à pas lents, se retourne bien des fois encore, puis soudain nous le perdons de vue et l'abîme résonne de ses sanglots.

---

[1] Depuis 1775 jusqu'en 1803 où parut le *Peintre de Salzbourg*.

Il est fâcheux que le jeune Alsacien auquel notre littérature doit ce petit drame ait ensuite abandonné la carrière. Son talent eût hâté la victoire des principes modernes. Le peu de succès qu'obtint l'ouvrage le lança dans une autre direction. Il quitta la poésie pour l'étude et mourut, le 14 mai 1827, membre de l'Académie des sciences. Promu au conseil d'État, il jouissait d'une égale estime comme savant et comme politique. Il se nommait Louis-François-Élisabeth Ramond ; il était né à Strasbourg, en 1755, et âgé de vingt-deux ans lorsqu'il publia son livre [1]. Singulier exemple des revirements que peut occasionner un premier échec ! Le limpide rayon qui éclairait au matin le parterre fleuri de sa jeunesse, s'en éloigna vers la deuxième heure du jour et alla mûrir des fruits sur une colline prochaine.

Bonneville, qu'on lui a dernièrement associé, n'avait pas les mêmes dons naturels. Pauvre jeune homme, doué d'une aptitude fort médiocre, il vivait en exécutant des traductions pour les libraires, c'est-à-dire qu'il mourait perpétuellement de faim. Un recueil de pièces détachées [1] lui fournit l'occasion d'exprimer son désespoir. Il raconte les souffrances de Chatterton et peint la bassesse d'Horace Walpole auquel le malheureux s'était adressé. Il aurait voulu, par son entremise, sortir de l'étude de procureur où il languissait. Walpole lui répondit *de faire d'abord fortune et qu'il pourrait ensuite se livrer à ses inclinations*. Bonneville trace le tableau du despotisme affreux qu'exercent sur lui les éditeurs. Il ne peut même avoir de conscience littéraire ; on ne lui laisse ni choisir ses sujets ni soigner son travail. Le besoin le force d'endurer cette honte. « S'avilir ou mourir, » s'écrie-t-il avec une profonde angoisse. Il avait d'ailleurs des compagnons d'infortune ; il cite un de ses amis logé dans un galetas ouvert à l'eau du ciel, et nous le montre lisant aux rayons de la lune, pendant les longues nuits d'hiver, sans cesse interrompu par les nuages qui viennent obscurcir le mélancolique flambeau.

---

[1] Voyez la notice de Charles Nodier. L'auteur de *La Fée aux miettes* n'y parle point d'un ouvrage que Ramond publia en 1782, et qui ne manque pas d'intérêt. C'est une traduction des *Lettres de William Coxe sur la Suisse*. Le traducteur ayant parcouru le pays, ne se borne pas à interpréter son original. Il grossit le livre de ses remarques personnelles et décrit les lieux, les mœurs, les coutumes oubliés ou trop légèrement touchés dans le texte. Ses observations annoncent un sentiment délicat et un amour de la nature qui rappellent le jeune d'Olban. Le style est neuf, harmonieux et pittoresque : un ouvrage pareil ne pouvait que hâter le triomphe du romantisme.

Les Louis Racine, les Delille, les Roucher, les Saint-Lambert et tous les poëtes descriptifs préparaient aussi la grande révolution intellectuelle. Comme auteurs didactiques, leurs ouvrages annonçaient la fin d'une période littéraire ; mais leurs sujets les forçant à peindre les choses extérieures et les sentiments qu'elles éveillent, ils ramenaient les yeux vers la nature. Quand Saint-Lambert chantait les saisons, ce n'était pas sans regarder autour de lui ; quand les lecteurs admiraient ses tableaux, ce n'était pas sans songer à leur modèle. On écoutait avec Racine fils le bruit imposant de la mer ; on s'égarait avec Delille sous les fraîches arcades de ses jardins. Seulement, ils ignoraient tous les conséquences prochaines de leurs travaux.

---

[1] Choix de petits romans imités de l'allemand. 1786.

CHAPITRE IX.

Étude du moyen âge.—Goût naissant pour notre vieille littérature. — Travaux des bénédictins, des oratoriens, des jésuites.—Sauval, du Cange, Boulainvilliers, Sainte-Palaye, Duchesne, le marquis de Paulmy, Lebeuf, Sainte-Foix, Barbazan, Millot, le Grand d'Aussy, etc.

Mais ce n'était pas seulement d'une façon indirecte et par l'étude des littératures modernes que la France remontait à ses origines. Elle tournait les yeux vers son histoire, elle en cherchait les fragments dans l'ombre poétique du passé. La religion, les lois, les mœurs, les chants, les récits du moyen âge préoccupaient un grand nombre d'hommes sérieux, de travailleurs solitaires. Ils erraient avec plaisir au milieu de ces temps caractéristiques dont les formes pâlissaient déjà sous le regard. Ils en savouraient le charme austère, ils y retrouvaient, parmi les débris, les causes du présent, et la magie du souvenir augmentait encore leur attrait.

Dès le seizième siècle, pendant que Ronsard, Desportes, Joachim Dubellay, Jean de la Taille, Remi Belleau et une foule de savants, comme Budé, Muret, Toussaint, Grollier, Turnèbe, les deux Estienne prosternaient la France aux pieds des anciens, d'autres savants défendaient la gloire de leur patrie. Laissant leurs confrères s'enthousiasmer pour Rome et pour la Grèce, ils n'avaient d'attention que pour les faits et les monuments nationaux, ou du moins les splendeurs païennes n'effaçaient point à leurs yeux celles de l'époque intermédiaire. Pasquier, dans ses *Recherches de la France,* Fauchet, dans ses livres de tout genre, fouillaient avec ardeur nos propres antiquités. Dans sa *Franco-Gallia,* Hottoman réunissait les passages des anciens historiens qui prouvent la participation du peuple au gouvernement et spécialement son droit à l'élection des monarques, sous les deux premières races. Les romans de chevalerie étaient d'ailleurs si fort en vogue, surtout celui d'Amadis, que, selon l'expression de la Noue [1], *on eût craché au visage* de quiconque aurait osé en dire du mal. Un phénomène que nous avons déjà vu s'accomplir se renouvela donc ici ; à l'instant même où triomphait la littérature classique, des éléments hostiles préparaient sa chute, comme les débris du monde latin préparaient celle de la littérature chrétienne pendant le moyen âge. Il y avait cette différence toutefois, que les anciens avaient laissé un petit nombre de monuments derrière eux, tandis que l'œuvre entière du catholicisme était debout pour lutter contre la poésie romaine. L'empire de celle-ci devait conséquemment avoir une bien moindre durée. Elle n'était pas chez elle d'ailleurs ; elle s'était glissée par surprise dans une habitation étrangère et ne pouvait y demeurer longtemps. L'art indigène n'avait pas renié ses droits.

Aussi, plus l'imitation devenait exclusive, plus les études françaises prenaient de développement. Au dix-septième siècle, où le règne de l'idéal grec était mieux établi qu'au siècle antérieur, les livres d'érudition moderne se multiplièrent. Ce ne furent pas seulement des écrivains épars, ce furent des ordres entiers qui exhumèrent nos vieilles chartes. On eût dit une croisade nationale contre les ennemis de nos souvenirs. Duchesne publiait ses *Antiquités et recherches des villes, châteaux, abbayes, etc., de toute la France*, son livre sur la grandeur et la majesté de nos rois, les œuvres d'Abailard et d'Héloïse, celles d'Alain Chartier, le plan d'une description générale du royaume, un catalogue de tous les auteurs qui se sont occupés de son histoire et de sa topographie, une *Histoire des rois, ducs et comtes de Bourgogne,* enfin une bibliothèque de tous les écrits relatifs à notre passé [1]. Jean d'Achéry mettait au jour un semblable recueil, son fameux Spicilége [2], en treize volumes in-4°, où l'on trouve une foule de pièces rares et curieuses, telles que des actes, des canons, des conciles, des chroniques, des histoires particulières, des biographies de saints, des lettres, des poëmes, des diplômes, des chartes, extraits de différents cloîtres. Chaque volume commence par une préface pleine de renseignements sur les morceaux qu'il contient, et les notes révèlent une science peu ordinaire. Le célèbre du Cange livrait au public son *Histoire de l'empire de Constantinople sous les empereurs français,* une édition de Joinville, ses glossaires de la latinité et de la *grécité* basses et moyennes [3], le premier en trois, le second en deux volumes in-folio. Un petit nombre d'hommes ont été aussi érudits; il savait presque toutes les langues, connaissait à fond les littératures, l'histoire, la géographie, le droit, le blason, la numismatique; la lecture d'une foule de manuscrits et de pièces originales lui avait enseigné les mœurs, les coutumes des âges les plus ténébreux.

---

[1] Discours politiques et militaires.

---

[1] Series auctorum omnium, qui de Francorum historià et de rebus francicis, cum ecclesiasticis, tum secularibus ab exordio regni ad nostra usque tempora, 1633.

[2] Veterum aliquot scriptorum, qui in Galliæ bibliothecis, maximè Benedictorum, latuerant, spicilegium, 1653-1677.

[3] Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis, 1677. — Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ græcitatis, 1688.

Ses dictionnaires sont une mine de faits ; il n'y a point d'archéologue qui puisse en dédaigner le secours. Mabillon, cet autre guide nécessaire à quiconque s'engage au milieu des ruines chrétiennes et féodales, travaillait dans le même temps. Il rédigeait ses *Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*[1], ouvrage fondamental, enrichi de notes, de dissertations, de préfaces qui éclaircissent une multitude de points historiques et se distinguent par la méthode, par la clarté. Il y joignait ses *Vetera analecta, ses Annales ordinis sancti Benedicti*, livre qu'il faut se garder de confondre avec les Actes des saints du même ordre, et son *Traité de diplomatique*, base première de la paléographie. Ce moine laborieux inspire à tous les antiquaires une vénération profonde : ils réclament perpétuellement son aide. Sauval composait son *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris ;* il y consacrait vingt années et mourait sans avoir pu la mettre au jour. Les neuf volumes in-folio de manuscrits qu'il laissa ne furent imprimés qu'en 1724. Favyn rédigeait son *Théâtre d'honneur et de chevalerie*, son *Traité des premiers offices de la couronne de France* et son *Histoire de Navarre ;* Chantereau-Lefèvre, son *Traité des fiefs et de leur origine, avec les preuves ;* Jean le Laboureur, quatre volumes in-folio sur nos antiquités et une histoire manuscrite de *la Pairie de France*, conservée à la bibliothèque royale ; Menestrier, sa *Nouvelle méthode du blason*, ses recherches sur la chevalerie, son *Traité des tournois, joutes et autres spectacles*, orné de figures, et beaucoup de productions analogues. Le père Labbe faisait paraître soixante et quinze ouvrages et opuscules, entre autres une *Nova bibliotheca manuscriptorum* et plusieurs livres sur les antiquités ecclésiastiques : son recueil des conciles forme à lui seul dix-huit volumes in-folio [1]. Étienne Baluze, chargé par Colbert du soin de sa bibliothèque, s'offre à nous avec quarante-cinq ouvrages, dont quelques-uns ont plusieurs tomes : ses *Capitulaires des rois de France,* sa nouvelle collection des conciles, ses *Vies des Papes d'Avignon* et ses *Miscellanées* en forment la portion la plus intéressante. Il est maintenant connu de tous les juristes ; on ne peut étudier sans lui les lois féodales. Ruinart, que Mabillon s'associa dans presque tous ses travaux et qui doit en partager la gloire, faisait imprimer sous son nom les *Actes des premiers Martyrs,* une édition de Grégoire de Tours, un *Voyage littéraire* en Alsace et en Lorraine. N'omettons pas la *Nouvelle bibliothèque des auteurs ecclésiastiques,* colligée par Dupin et formant une histoire complète de la littérature théologique, depuis la naissance de l'Église jusqu'à la fin du dix-septième siècle. On y remarque beaucoup de justesse d'esprit et une saine critique. Mentionnons pour finir les travaux énormes du comte de Boulainvilliers, qui regardait le système féodal comme « le « chef-d'œuvre de l'esprit humain. »

---

[1] Neuf volumes in-folio, 1668-1702.

A ces hommes, à ces livres ignorés de la masse des lecteurs, il faut joindre des écrivains, des productions plus littéraires, dont la célébrité n'est pas restreinte au conciliabule des érudits. Fénélon, par ses œuvres dogmatiques, fort nombreuses d'ailleurs, soutenait cette même croyance que ses œuvres d'imagination battaient en brèche. L'impérieux Bossuet défendait l'Église et le moyen âge contre tous leurs ennemis ; il employait pour les soutenir le raisonnement, la science, l'autorité, la menace, l'ironie, la colère et le dédain. Sa majestueuse éloquence ne devait rien à l'art antique. Du Sinaï de l'Écriture, il ne semblait pas avoir seulement rapporté, comme Moïse, un nimbe lumineux; la foudre et les éclairs de la montagne sainte brillaient et grondaient dans ses paroles. Quoique moins violent et moins artiste, Fleury protégeait d'une manière aussi efficace les temps modernes et la cause nationale. Son *Histoire du droit français,* son livre sur *les Mœurs des Chrétiens* et les vingt volumes de son *Histoire ecclésiastique* forment, pour ainsi dire, autant de châsses précieuses, où il mettait en dépôt les souvenirs du moyen âge.

---

[1] 1671-72.

Voilà les entreprises qui furent exécutées par des individus, soit clercs, soit laïques. Les ouvrages collectifs ne pouvaient être aussi abondants, mais leur étendue compense leur rareté. Le siècle n'en produisit que deux : la *Gallia christiana,* les *Acta sanctorum* des bollandistes.

La *France chrétienne* est une histoire religieuse de la monarchie, dans laquelle on trouve les faits les plus importants, comme les moindres détails. Le royaume y est divisé en provinces ecclésiastiques régies par des archevêques, les provinces en diocèses régis par des évêques, les diocèses en prieurés, domaines d'abbayes, etc. Les auteurs font d'abord connaître l'époque où fut établi le siége métropolitain ; ils racontent ensuite l'histoire des divers pasteurs qui l'ont occupé, les principaux événements qui se sont accomplis sous leur ministère, la fondation des églises, couvents, séminaires, la réforme des ordres monastiques, les accidents graves qui ont endommagé les cathédrales. Vient après cela le tour des suffragants et de leurs districts, puis des cloîtres, et, si l'occasion s'en présente, celui des paroisses et des ermitages. Tous les prêtres français, dont l'oubli a respecté la mémoire, ont leur place dans ce colossal obituaire. On trouve leurs noms et leurs biographies rangés selon l'ordre des temps et des lieux. C'est un cadre immense qu'une seule personne ne pouvait remplir : il fallut quatre ou cinq générations d'auteurs pour exécuter un pareil plan. Celui qui le traça était un nommé Jean Chenu de Bourges. En 1621, il publia un livre intitulé : *Archiepiscoporum et Episcoporum Galliæ chronologica historia ;* il servit de base à la *France chrétienne.* Claude Robert, prêtre de Langres, y remarquant force erreurs, indépendamment des oublis, voulut le corriger et le compléter; il en donna une nouvelle édition cinq ans plus tard. Mais ne le jugeant point encore parfait, il détermina les frères Scévole et Louis de Sainte-Marthe à le refondre. Ils y consacrèrent trente ans de labeur, et, en 1654, le lancèrent dans le monde sous le titre qu'il devait garder. Après leur mort, trois personnes de la même famille continuèrent l'ouvrage, sans pouvoir le finir. Le père Maximilien de Sainte-Marthe, qui en hérita, le transmit bientôt à Denis de Sainte-Marthe, lequel ne se sentant point capable de l'achever seul, pria plusieurs bénédictins de l'aider. Cette louable union eut un heureux succès ; de 1715 à 1728, la *Gallia christiana* fut livrée au public, revêtu de sa forme dernière. Ainsi donc cent sept ans de travail, dix ou onze auteurs et quatre éditions avaient été nécessaires pour la mener à terme.

Le recueil des bollandistes, les *Acta sanctorum*, occupèrent vingt-six auteurs [1], dans l'espace de cent soixante-quatre ans, se composent de cinquante-trois volumes in-folio et ne sont pas terminés. Jean Bollandus les commença en 1630 ; le dernier tome parut en 1794. Avec la collection analogue de Mabillon, c'est peut-être la source de renseignements la plus abondante qui existe sur les mœurs, l'agriculture, l'industrie, les rapports sociaux, l'état des villes et des campagnes durant le moyen âge. Les saints dont on y raconte la biographie étaient issus de différentes classes : les uns avaient vu le jour dans les retraits obscurs des forteresses, dans les manoirs des comtes ou les bastilles des rois ; les autres dans la cabane du tisserand, dans la hutte du mineur ou la boutique de l'orfévre. Il était impossible d'écrire leur histoire, sans y mêler une foule de détails vulgaires : nous apprenons ainsi quelles formes spéciales caractérisaient la vie domestique aux époques les plus lointaines. Des faits moins restreints nous sont dévoilés par la même occasion. Ici l'on voit un ermite en prière au fond de ces bois immenses qui couvraient alors le sol; un hôte troublé frappe à la porte : c'est un pèlerin s'acheminant vers des reliques fameuses et que l'ombre a surpris dans ces déserts, un pauvre ménestrel sans gîte ou un seigneur perdu à la chasse. L'homme de Dieu leur offre des provisions secrètes qu'il garde pour les voyageurs ; il leur prépare une couche plus molle que la sienne et bénit leur repos, quand ils s'endorment au bruit du vent, au murmure de la forêt solitaire. Ailleurs, des moines effrayés abandonnent leur cloître ; les Normands ont fait une descente sur les côtes et ravagent le pays ; on se hâte de transporter bien loin les châsses d'argent, les ciboires de vermeil, toute l'orfévrerie, tout le trésor. Quelques pages plus bas, ce sont des marchands qui longent une rivière, l'œil et l'oreille aux aguets : ils craignent la violence des barons pillards ; il leur semble toujours entendre un cliquetis d'armures, et ils ne peuvent regarder sans frémir les châteaux qui se dressent à l'horizon.

---

[1] On les appela bollandistes, en leur donnant le nom du chef de l'entreprise.

Voilà certes une masse d'ouvrages chrétiens entrepris pour conserver la mémoire de l'époque intermédiaire, qui auraient pu balancer les effets de la littérature païenne alors à la mode, si, au lieu d'être uniquement nourris de science, ils avaient eu la forme attrayante de la poésie. Mais deux systèmes d'art ne sauraient briller en même temps chez une nation. Des travaux de ce genre ne faisaient donc que préparer dans l'ombre une métamorphose encore éloignée.

Leur nombre augmenta au dix-huitième siècle. Au dix-septième, on était encore religieux : les auteurs accomplissaient les lois de l'Église. Ils suivaient les offices, recevaient les sacrements, jeûnaient, priaient et admiraient la Bible. Leur goût les entraînait seul loin du moyen âge. Sous Louis XV, les mœurs, les idées changèrent ; le scepticisme ébranla le dogme chrétien, pendant que la littérature continuait à renier la poésie chrétienne. Il fallut donc proportionner la défense aux attaques. C'est justement ce qui eut lieu, et voilà pourquoi les études modernes allèrent se développant de jour en jour. Toutes les hautes classes y prirent part : le sacerdoce, la noblesse et la magistrature.

Les œuvres collectives des bénédictins et des jésuites furent continuées, cela va sans dire. La plus grande portion en parut même dans ce siècle. On en commença deux autres : l'*Art de vérifier les dates* et l'*Histoire littéraire de la France.* Pendant qu'il préparait une nouvelle édition du glossaire latin de du Cange, publiée de 1733 à 1736, en six volumes in-folio, dom Maur Dantine conçut le plan d'une méthode à l'aide de laquelle on apprécierait l'exactitude des dates Trois années avant sa mort, il dressa pour son usage une table chronologique, suivie d'un calendrier perpétuel. Il voulait d'abord s'en tenir là. Mais bientôt il résolut de développer ce travail ; il y employa tous ses efforts jusqu'à l'an 1740, où une apoplexie termina ses jours. L'entreprise fut alors confiée à dom Clément, qui s'associa dom Durand. Ils publièrent, en 1750, la première édition. Elle était loin d'offrir un ensemble complet. Aussi dom Clément jugea nécessaire de la refondre et de doubler son étendue. Vingt ans après, le nouvel *Art de vérifier les dates depuis la naissance de Notre-Seigneur* prenait place dans les grandes bibliothèques. Mais l'auteur n'en étant pas encore satisfait, le remit sur le métier ; ce fut seulement treize années plus tard qu'une dernière édition remplit enfin ses vues. Les tables ne parurent qu'en 1792[1].

En 1728, dom Rivet fit paraître le prospectus d'une *Histoire littéraire de la France,* avec quelques articles qui devaient être insérés dans l'ouvrage. Le père Roussel avait conçu le dessein d'une entreprise analogue ; la Croix du Maine et Verdier en avaient publié de faibles esquisses ; plusieurs hommes réunis pouvaient seuls l'exécuter. Rivet s'associa trois religieux de son ordre ; ils donnèrent le premier volume en 1733 et parvinrent ensemble jusqu'au neuvième ; Taillandier, Clémencet et Clément leur succédèrent alors. En 1763, celui-ci, chargé seul du travail, l'ayant abandonné pour le recueil des historiens de France et l'Art de vérifier les dates, les moines renoncèrent à l'ouvrage. On eût dit un de ces monuments énormes, dont la guerre ou d'autres malheurs publics ont interrompu la construction ; des assises colossales, des fondations prodigieuses, des arrachements sans nombre étonnent le regard et prouvent l'audacieux génie de l'architecte. Ce fut seulement plus de cinquante années après que l'Académie des inscriptions se sentit assez vaillante pour continuer l'édifice. Personne n'ignore que ce livre forme un précieux dépôt de renseignements : outre la biographie des auteurs, l'analyse et l'examen de leurs écrits, il contient de nombreux détails sur l'origine, le progrès, la décadence et le rétablissement des sciences, des écoles, des universités, des académies, des bibliothèques, des imprimeries les plus célèbres et en général de toutes les fondations qui ont un rapport particulier avec la littérature. Le dénombrement des éditions n'est pas oublié.

Les fruits du labeur individuel ne sont pas moins remarquables. Certaines explorations commencées dans l'autre siècle ne furent terminées que dans celui-ci. Boulainvilliers, mort en 1722, continuait ses immenses recherches, dont il laissa imprimer des parties, sans jamais vouloir rien publier de son chef. Jacques Lelong, prêtre de l'Oratoire, dressait vers le même temps un catalogue des ouvrages imprimés ou manuscrits relatifs à l'histoire de France et le livrait au public ; mais il expirait avant d'avoir pu donner le premier tome d'une collection des historiens de France, dont il avait rassemblé tous les matériaux et qui aurait été bien plus vaste que celle de Duchesne. En 1738, dom Bouquet mettait au jour un semblable recueil. On vit paraître ensuite de distance en distance : le *Voyage littéraire de deux bénédictins* par Martène et Durand, qui avaient fouillé presque toutes les bibliothèques du royaume, outre celles de l'Allemagne et des Pays-Bas ; un ouvrage des mêmes auteurs, sous ce titre : *Veterum scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum et moralium amplissima collectio,* neuf volumes in-folio; et un autre *De antiquæ ecclesiæ ritibus,* trois volumes in-4°; une nouvelle *Histoire de Paris*, de Félibien, cinq volumes in-folio; les *Monuments de la monarchie française*, par Montfaucon, cinq volumes in-folio; cent soixante ouvrages au moins de Lebeuf[1], cet archéologue universel, dont l'intelligence lumineuse a éclairé tant de problèmes; les *Essais historiques sur Paris,* de Sainte-Foix; les *Fabliaux et contes des douzième, treizième, quatorzième et quinzième siècles,* publiés par Barbazan ; les *Mémoires sur l'ancienne chevalerie,* par Sainte-Palaye; la *Bibliothèque universelle des romans,* par M. de Paulmy, quarante volumes, dans laquelle fut insérée une bonne portion des œuvres de Tressan; les *Mélanges d'une grande bibliothèque*, du même auteur, soixante-cinq volumes; l'*Histoire littéraire des troubadours*, de Millot; les *Fabliaux ou contes des douzième et treizième siècles*, par le Grand d'Aussy; l'*Histoire de la vie privée des Français*, par le même; quelques nouveaux récits du comte de Tressan; l'*Histoire de l'art par les monuments*, de Séroux d'Agincourt, histoire pitoyable, mais où l'auteur daigne jeter un regard sur l'époque intermédiaire; les *Antiquités nationales* de Millin, et une foule de livres moins importants que je passe sous silence [1], pour abréger cette nomenclature aussi ennuyeuse à faire qu'à lire.

---

[1] *Histoire littéraire de la congrégation de Saint-Maur,* par dom Tassin.

---

[1] Il les portait lui-même à ce nombre, dix-huit années avant sa mort, survenue en 1760.

Elle serait bien plus longue encore, si l'on voulait y ajouter les énormes travaux manuscrits que nous ont laissés plusieurs de ces savants, les uns n'ayant pu les finir, les autres n'ayant pu trouver d'éditeurs. Le Grand d'Aussy composait une histoire de notre littérature depuis son origine, quand la mort vint arrêter sa plume : son ouvrage n'a point eu les honneurs de l'impression. Barbazan avait rédigé un glossaire de l'ancienne langue française; aucun libraire n'osa se charger de ses six volumes in-folio : ils ne virent point le jour et la bibliothèque de l'Arsenal les possède encore. Il ne manque que la première partie, où l'auteur enseignait comment on peut fixer l'âge des manuscrits d'après les vignettes, les caractères et autres détails d'exécution; elle renfermait aussi des notices sur les écrivains français du moyen âge. Sainte-Palaye, pour citer un remarquable et dernier exemple, transmit à ses héritiers plus de cent volumes in-folio, dont quarante devaient former un dictionnaire des antiquités françaises.

---

[1] Tels sont des histoires gigantesques de nos provinces, comme celle de la Bourgogne par dom Plancher, en quatre volumes in-fol.; celle du Languedoc, par dom Joseph Vaissette, en cinq volumes in-fol., l'une et l'autre enrichies de nombreuses figures; tel est encore le *Monasticon gallicanum*, ou description de tous les monastères de France, dont le texte a péri dans un incendie de Saint-Germain des Prés, et dont il reste deux volumes de très-belles planches.

De tous ces faits ressortent deux vérités curieuses. La première, c'est que les moines ont doublement droit à la reconnaissance des hommes : quand l'empire romain s'écroula, ils mirent en sûreté dans les cloîtres les produits de l'imagination et de la science païennes ; ils conservèrent les richesses intellectuelles d'un monde expirant : lorsque la vieille société française menaça ruine, leur prévoyance nous rendit un second service ; ils mirent en sûreté dans de gros volumes l'histoire, les chartes, les légendes, les poëmes, les lois civiles et ecclésiastiques du moyen âge. L'heure approchait où la révolution allait détruire les abbayes qui renfermaient ces documents ; on devait se hâter de les soustraire aux fureurs du peuple. Sans doute, il ne les a point tous anéantis : une bonne portion a été absorbée par les grandes bibliothèques ; mais quand même il n'eût pas déchiré un seul diplôme, les travaux des cénobites n'en auraient pas moins d'utilité. Il fallait prendre connaissance de ces titres, les réunir, les publier ; il fallait s'en servir comme d'une base pour des ouvrages historiques de toute espèce. L'opulence des monastères, la vie tranquille des religieux, la facilité du labeur en commun dans les édifices où ils passaient leurs jours ensemble, étaient d'heureuses circonstances qui leur rendaient la tâche plus légère ; elle les occupa néanmoins deux cents ans. Comment donc les hommes de notre époque eussent-ils pu la remplir, au milieu du fracas et des tempêtes, sans avoir les prodigieuses ressources des ordres ? Supposons qu'ils l'eussent essayé : ils ne seraient point sortis d'embarras avant la fin du vingtième siècle, car ils n'eussent pas été plus vite que les solitaires des cloîtres. Or, ces renseignements auraient offert beaucoup moins d'intérêts aux générations du vingt et unième siècle, qu'ils n'en offrent aux générations présentes. Nos descendants auront de bien autres soucis ; nous-mêmes, nous ne sommes déjà plus en état de nous livrer à de simples recherches : le passé nous préoccupe moins que l'avenir. La noblesse et la magistrature ayant, comme nous l'avons dit, secondé les efforts des moines, doivent participer aux éloges qu'ils méritent.

La seconde vérité est que, sauf exception, les périodes littéraires ne sont pas homogènes. Un courant principal y domine, la foule le suit du regard et le croit unique. Mais, près de lui, des contre-courants se meuvent dans une autre direction. La mort d'un principe commence avec son triomphe : dès qu'il règne sans obstacle, il penche vers son déclin et le principe nouveau qui doit le supplanter acquiert des forces menaçantes. Nous avons déjà vu, à deux reprises, les faits constater cette loi ; nous la verrons encore se réaliser par la suite.

Ce que nous venons de dire montre du reste combien l'on a tort de penser que le goût et la connaissance du moyen âge datent de notre époque. On en rédigeait l'inventaire depuis deux cent cinquante années, lorsque le siècle actuel inaugura sa marche à travers le temps. On procédait néanmoins d'une façon un peu trop naïve. Il y a dans tous ces ouvrages une absence presque totale de réflexions et de théorie. Les auteurs s'enquièrent avec soin des détails : le monde catholique est minutieusement scruté ; mais on ne dit mot de l'organisation qui le vivifiait, on ne le compare point au monde antique pour lui donner la préférence. A peine trouve-t-on de loin en loin quelque insinuation. Dans l'avertissement des *Mémoires* de Sainte-Palaye *sur la chevalerie,* lequel est dû à la plume d'un nommé Bougainville, on remarque ces phrases : « Les mœurs de nos ancêtres sont aussi dignes d'être « étudiées, surtout par un Français, que celles des Grecs « et des Orientaux, comparables en bien des points et « même supérieures en quelques-uns à celles des temps

« héroïques chantés par Homère. C'est un parallèle qu'il « nous suffira d'indiquer ici, que nous espérons faire un « jour et dont nous devons l'idée à l'ouvrage de M. Sainte-« Palaye. » Ces lignes révèlent l'influence que les travaux d'archéologie nationale exerçaient sur le lecteur.

Barbazan regrettait sans détour notre vieil idiome; aucune langue ne lui semblait plus opulente que la nôtre. « Le nombre des mots en est, pour ainsi dire, infini. « Pour s'en convaincre, il ne faut que lire nos anciens « auteurs jusqu'au XVII^e^ siècle; mais il s'en faut beaucoup « aujourd'hui qu'elle soit aussi riche, par la suppres-« sion et proscription d'un nombre très-considérable de « mots très-expressifs et très-énergiques, qui ne sont « point remplacés et qu'il serait très-difficile de rempla-« cer; une fausse délicatesse, un caprice ont été cause « de ces suppressions. » Telles sont les remarques les plus audacieuses que se permettaient Barbazan et ses confrères.

Ce manque de vues générales est le trait qui distingue les publications relatives au moyen âge, faites pendant les XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, des publications analogues faites de notre temps. Nous n'avons pas étudié l'ère chrétienne d'une manière aussi ingénue que les bénédictins; des idées systématiques ont accru la valeur de nos recherches. Nous avons d'ailleurs mis à profit le courage de nos devanciers; grâce aux luminaires placés par eux de distance en distance, nous avons pu aborder sans crainte une époque ténébreuse; nous avons ensuite réparé leurs oublis et leurs fautes. Ils comprenaient, ils admiraient peu l'art moderne : nous nous en sommes occupés avec une prédilection toute particulière. D'habiles poëtes ont chanté les merveilles de nos origines; la nation y a pris goût et les apôtres de cette réforme ont eu, par delà le tombeau, la joie de voir des mains glorieuses terminer leur entreprise.

CHAPITRE X.

Effets littéraires de la révolution.

Enfin eut lieu ce tremblement de terre qui renversa la monarchie de Louis XVI et fit chanceler sous le dais tous les rois absolus. La cour avait été le berceau de la poésie classique; les mœurs factices de la noblesse avaient seules pu maintenir vivante cette littérature guindée ; il lui fallait de beaux salons, un auditoire moqueur et des âmes peu sensibles. Quand la guillotine mit en fuite les élégants marquis, les lascives duchesses, les abbés frivoles, les dieux de l'Olympe émigrèrent avec eux. Une autre classe monta sur la scène politique : d'autres goûts durent se manifester. Cérès, Junon, Pallas, Neptune accablaient d'ennui le peuple et les bourgeois.

On ne pouvait d'ailleurs faire sauter le gouvernement et la religion sans toucher aux vieilles ordonnances poétiques. Des hommes qui jetaient dans la poussière tout un édifice social auraient malaisément épargné ce code frivole. L'intelligence applique sans restrictions les principes qui la dominent. Quand elle se laisse diriger par la foi, elle trahit une crédulité universelle; quand le doute la tourmente, nulle borne n'arrête son scepticisme. On devait donc tôt ou tard ambitionner pour les paroles la liberté conquise pour les actions.

Ce désir ne se révéla pas d'abord d'une manière complète. On ne dépouille jamais sur-le-champ d'anciennes habitudes. Les révolutions littéraires ne s'effectuent d'ailleurs qu'après toutes les autres. Les âmes commencent par se rajeunir, la poésie cherche ensuite des formes nouvelles pour peindre une nouvelle classe d'idées. Les livres, les journaux, les discours révolutionnaires offrent donc une multitude de souvenirs classiques, de traits surannés, d'allusions gréco-romaines. On voit avec un étonnement infini les principes les plus audacieux enveloppés dans des haillons métaphoriques, dans une langue poudreuse et avariée. Camille Desmoulins, par exemple, est un vrai cuistre de collége. Il ne peut rien dire sans appeler à son aide toute l'antiquité. Mais il en devait être ainsi. L'admiration de Sparte, d'Athènes et de Rome, que l'on inculquait depuis longtemps à la jeunesse, avait été une des causes principales qui avaient déterminé l'explosion de 89. En s'occupant toujours des lois, des mœurs, des vertus républicaines, on se pénétrait de sentiments républicains. Voltaire, Mably, Montesquieu, Jean-Jacques prônaient sans relâche les institutions démocratiques. On aspirait à jouir de la même liberté que les anciens et, lorsque les circonstances permirent de faire un essai, on les prit infatigablement pour modèles. Ainsi, par un merveilleux retour, cette poesie païenne que la noblesse et la royauté avaient soutenue de toutes leurs forces, contribua énormément à leur chute. Elle mina dans les cœurs la foi et la soumission, les deux bases de leur pouvoir.

Mais sous ce détritus classique, des germes nouveaux fendaient le sol. Les idées qui troublaient alors les têtes et qui différaient essentiellement des idées gréco-latines, la frénésie des passions politiques, la vivacité des espérances, les malheurs qu'enfantent les bouleversements généraux devaient produire des cris, des apostrophes, des images et des harangues pleines d'éloquence. La poésie rallumait sa torche fumeuse au cratère des révolutions.

Le goût futile de l'époque antérieure ne pouvait plus comprimer les âmes. Tandis que la France tournoyait sur l'abîme qui paraissait devoir l'engloutir, il s'en exhalait des cris sublimes comme ceux que poussèrent les matelots du *Vengeur*.

Ainsi la littérature de cette période offre deux caractères dominants. D'une part, elle s'élance avec une affection redoublée vers les anciens ; de l'autre, elle explore des pays inconnus. Parmi les poëtes, les chefs du premier mouvement, ceux qui en résument le mieux les caractères, furent André Chénier, Lebrun et Lemercier. Comme les démagogues du temps, ces hommes ne cherchaient à innover qu'en s'appuyant sur les Grecs et les Romains. Ils étudiaient l'art antique avec plus de liberté morale et d'intelligence que leurs devanciers. Homère, Eschyle, Platon, Aristophane, Pindare avaient été peu compris chez nous. Ils n'inspiraient à Voltaire que des sentiments de répulsion ; il leur préférait les écrivains du XVIIe siècle. Lebrun, Népomucène, André Chénier abandonnèrent les imitateurs pour les modèles. Ils voulurent ressusciter l'art païen dans sa force ingénue, dans sa hardiesse plastique. Notre littérature leur semblait avec justice plus pâle et plus craintive. Ils disaient que les procédés matériels n'y avaient pas moins perdu que la forme et le fond poétiques. Chénier, comme Delille, essayait de donner au vers français la liberté du vers latin. Sa réforme était moins incomplète, mais portait sur les mêmes bases [1]. David communiquait à l'art une tendance analogue.

L'innovation pure n'était pas si bien représentée ; elle n'engendrait aucune œuvre spéciale. Il ne lui naissait pas de nouveaux guides au soleil de fructidor ; ses anciens partisans la défendaient et l'activaient seuls. Les hommes qui allaient bientôt la couronner de leur gloire recevaient alors les austères leçons du malheur. Chateaubriand, Mme de Staël, Nodier, Senancour, les frères de Maistre écoutaient parler la justice divine dans le drame sanglant qui se déployait sous leurs yeux. Ils devaient d'abord, comme nous l'avons dit, créer des formes vierges, ce que n'étaient nullement contraints de faire les sectateurs de la Grèce. Leur génie se leva donc un peu plus tard, mais, en récompense, avec bien plus de charme et d'éclat.

---

[1] Voyez les preuves de ce jugement collectif : pour Lemercier, dans le chapitre IX du deuxième livre ; pour Lebrun et Chénier, dans celui où je réfute les opinions que M. Sainte-Beuve a émises sur eux.

Parmi toutes les poésies, toutes les harangues, toutes les brochures que nous a laissées la révolution, il n'y a peut-être pas une seule œuvre entièrement originale. On trouve des détails précieux, mais aucun morceau bien franc. La matière qui devait composer la littérature à venir flottait en dissolution dans un liquide étranger. Nous ne pourrons donc citer que des mots, des passages; plusieurs sont fort connus, mais nous n'avons pas ici l'ambition de découvrir des joyaux ignorés; nous voulons seulement indiquer le rapport de ces traits avec la question littéraire qui nous occupe. Tous n'ont point d'ailleurs une renommée banale.

La plus belle pièce de vers sortie de l'officine démocratique est certainement l'*Hymne à l'Être suprême,* composé par Joseph Chénier. C'est une ode de Lamartine, écrite trente ans avant ce poëte. Les stances qu'on va lire permettront d'en juger : comme peu de personnes la connaissent, nous en reproduisons une grande partie.

Source de vérité, qu'outrage l'imposture,
De tout ce qui respire éternel protecteur,
Dieu de la liberté, père de la nature,
    Créateur et conservateur!

O toi! seul incréé, seul grand, seul nécessaire,
Auteur de la vertu, principe de la loi,

Du pouvoir despotique immuable adversaire,
La France est debout devant toi.

Tu posas sur les mers les fondements du monde.
Ta main lance la foudre et déchaîne les vents :
Tu luis dans ce soleil dont la flamme féconde
Nourrit tous les êtres vivants.

La courrière des nuits, perçant les sombres voiles.
Traîne, à pas inégaux, son cours silencieux :
Tu lui marquas sa route, et d'un peuple d'étoiles
Tu semas la plaine des cieux.

Tes autels sont épars dans le sein des campagnes,
Dans les riches cités, dans les antres déserts,
Aux angles des vallons, au sommet des montagnes.
Au haut du ciel, au fond des mers.

Mais il est, pour ta gloire, un sanctuaire auguste,
Plus grand que l'empyrée et ses palais d'azur :
Dieu lui-même, habitant le cœur de l'homme juste,
Y goûte un encens libre et pur.

Dans l'œil étincelant du guerrier intrépide
En traits majestueux tu gravas ta splendeur;
Dans les regards baissés de la vierge timide
Tu plaças l'aimable pudeur.

Sur le front du vieillard la sagesse immobile
Semble rendre avec toi les décrets éternels :
Sans parents, sans appui, l'enfant trouve un asile
Devant tes regards paternels.

C'est toi qui fais germer dans la terre embrasée
Ces fruits délicieux qu'avaient promis les fleurs :
Tu verses dans son sein la féconde rosée
Et les frimas réparateurs.

Et lorsque du printemps la voix enchanteresse
Dans l'âme épanouie éveille le désir,

Tout ce que tu créas, respirant la tendresse,
Se reproduit par le plaisir.

Des rives de la Seine à l'onde hyperborée
Tes enfants dispersés t'adressent leurs concerts :
Par tes prodigues mains la nature parée
Bénit le Dieu de l'univers.

Les sphères, parcourant leur carrière infinie,
Les mondes, les soleils devant toi prosternés,
Publiant tes bienfaits, d'une immense harmonie
Remplissent les cieux étonnés.

Grand Dieu, qui, sous le dais, fais pâlir la puissance.
Qui, sous le chaume obscur, visites la douleur,
Tourment du crime heureux, besoin de l'innocence
Et dernier ami du malheur ;

L'esclave et le tyran ne t'offrent point d'hommage :
Ton culte est la vertu, ta loi l'égalité ;
Sur l'homme libre et bon, ton œuvre et ton image,
Tu soufflas l'immortalité.

Les six dernières strophes méritent autant de dédain que celles-ci d'admiration.

La même solennité inspira huit vers magnifiques à Delille. Ce sont les plus beaux qu'il ait faits. Il y peint avec une sublime énergie l'effrayante immortalité du coupable et l'heureuse immortalité du juste.

Oui, vous qui, de l'Olympe usurpant le tonnerre,
Des éternelles lois renversez les autels,
Lâches oppresseurs de la terre,
Tremblez, vous êtes immortels!

Et vous, vous du malheur victimes passagères,
Sur qui veillent de Dieu les regards paternels,
Voyageurs d'un moment aux rives étrangères,
Consolez-vous, vous êtes immortels!

Les poésies républicaines, toutefois, sont en général d'une misère et d'une trivialité sans nom, y compris les chants de Lebrun [1].

La prose était alors bien supérieure. Comme elle vit dans une sphère plus réelle, les passions de l'époque la modifiaient immédiatement. Lorsque l'orateur s'animait, l'éloquence venait d'elle-même se poser sur ses lèvres. Tout le monde a lu les discours de Mirabeau; nous n'en parlerons pas. Mais des hommes moins estimés peuvent fournir des extraits aussi brillants. Les *Institutions* de Saint-Just renferment ces lignes surprenantes : « Postérité! tu béniras tes pères, tu sauras ce qu'il leur en « aura coûté pour être libres! Leur sang coule aujourd'hui « sur la poussière que doivent animer les générations « affranchies. Tout ce qui porte un cœur sensible sur la « terre respectera notre courage.

« Dieu protecteur de la vérité, puisque tu m'as conduit « parmi quelques pervers, c'était sans doute pour les dé« masquer! La politique avait compté beaucoup sur cette « idée, que personne n'oserait attaquer des hommes cé« lèbres, environnés d'une grande illusion. J'ai laissé der« rière moi toutes ces faiblesses : je n'ai vu que la vérité « dans l'univers et je l'ai dite.

« Les circonstances ne sont difficiles que pour ceux « qui reculent devant le tombeau. Je l'implore, le tom« beau, comme un bienfait de la Providence, pour n'être « plus témoin de l'impunité des forfaits ourdis contre ma « patrie et l'humanité. Certes, c'est quitter peu de chose « qu'une vie malheureuse, dans laquelle on est condamné « à vivre le complice ou le témoin impuissant du crime.

« Je méprise la poussière qui me compose et qui vous « parle. On pourra la persécuter et la faire mourir, cette

---

[1] Voyez le recueil des *Poésies nationales de la révolution française*.

« poussière ! mais je défie qu'on m'arrache la vie indépen-
« dante que je me suis assurée dans le temps et dans les
« cieux. »

Le même Saint-Just disait à un parlementaire autrichien :
« La république française ne reçoit de ses ennemis et ne
« leur envoie que du plomb. »

Robespierre, accusé de vouloir agir en dictateur, s'écriait, dans la séance du 8 thermidor : « Qu'il me soit
« permis de renvoyer au duc d'York et à tous les écrivains
« royaux les patentes de cette dignité ridicule qu'ils m'ont
« expédiées les premiers : il y a trop d'insolence à des rois
« qui ne sont pas sûrs de conserver leurs couronnes, de
« s'arroger le droit d'en distribuer à d'autres.

« Ils m'appellent tyran !... si je l'étais, ils ramperaient
« à mes pieds, je les gorgerais d'or ; je leur assurerais le
« droit de commettre tous les crimes et ils seraient recon-
« naissants... Mais qui suis-je, moi qu'on accuse ? Un es-
« clave de la liberté, un martyr de la république, la vic-
« time autant que l'ennemi du crime. Tous les fripons
« m'outragent ; les actions les plus indifférentes, les plus
« légitimes de la part des autres sont des crimes pour
« moi... Otez-moi ma conscience, et je serai le plus mal-
« heureux des hommes.

« Mon existence paraît aux ennemis de mon pays un
« obstacle à leurs projets odieux. Ah ! je la leur abandon-
« nerai sans regret ! J'ai l'expérience du passé et je pré-
« vois l'avenir ! J'ai vu dans l'histoire tous les défenseurs
« de la liberté accablés par la calomnie ; mais leurs op-
« presseurs sont morts aussi ! Les bons et les méchants
« disparaissent de la terre, mais à des conditions diffé-
« rentes. Français, ne souffrez pas que vos ennemis
« abaissent vos âmes et énervent vos vertus par leur déso-
« lante doctrine ! Non, Chaumette, non, Fauchet, la mort
« n'est pas un sommeil éternel... la mort, c'est le com-
» mencement de l'immortalité ! »

Danton, à qui l'on conseillait de fuir, répondait : « Fuir ! « Est-ce qu'on emporte la patrie à la semelle de ses sou« liers ? »

« Si vous n'avez pas d'armes, eh bien ! disait Isnard, « déterrez les ossements de vos pères, et servez-vous-en « pour exterminer vos ennemis. »

« Ma pipe, écrivait dans son journal le fameux Hébert, « ma pipe est comme la trompette de Jéricho ; quand j'ai « fumé trois fois autour d'une réputation, elle tombe « d'elle-même. »

Legendre stigmatisait ainsi le farouche Carrier : « C'est « cet homme qui a rendu l'Océan témoin de ses crimes, « qui a rougi la mer par le reflux de la Loire. Le naviga« teur, qui recevait le baptême en passant sous le tropi« que, ne voudra plus marquer ainsi cette époque de son « voyage dans la crainte d'être inondé de sang humain. »

« Saint-Just, disait Camille Desmoulins, prend sa tête « pour la pierre angulaire de la république ; il la porte « avec respect, comme un saint sacrement. »

« Je lui ferai porter la sienne comme un saint Denis », répliqua le jeune enthousiaste.

Mentionnons en dernier lieu un passage du même Camille, où une de ses allusions classiques est employée avec bonheur : « Sublime effet de la philosophie, de la liberté « et du patriotisme ! Nous sommes devenus invincibles. « Moi-même, j'en fais l'aveu sincère, moi qui étais timide, « je me sens maintenant un autre homme. A l'exemple de « ce Lacédémonien, Otriades, qui, resté seul sur le champ « de bataille et blessé à mort, se relève, de ses mains « défaillantes dresse un trophée et écrit de son sang : « *Sparte a vaincu !* je sens que je mourrais avec joie pour « une si belle cause, et percé de coups, j'écrirais aussi « de mon sang : *La France est libre !* »

C'est ainsi que la passion, mère de toute poésie, de toute éloquence, brisait à l'improviste les chaînes sous lesquelles languissait depuis longtemps l'imagination, et, comme l'ange qui délivra saint Pierre, faisait silencieusement tourner devant elle les portes de son cachot.

CHAPITRE XI.

Caractère celtique de la révolution française.—Origine celtique du romantisme.

Pour quiconque a un peu étudié l'histoire des nations modernes, la révolution française porte évidemment un caractère celtique. L'amour illimité de l'indépendance, l'aventureuse audace, le fanatisme et l'ardeur guerrière qui signalent cette période, sont autant de traits particuliers à la race des Gaëls. Ce ne sont pas les Romains de l'empire qui nous ont transmis avec leur sang corrompu ces fougueux et juvéniles penchants. Voyez en Italie ce qu'est devenue leur postérité. Ce n'est pas des Germains que nous les tenons: voyez leur prudence, leur tranquille assujettissement, leur amour du foyer domestique, leur terreur du jeûne et des privations qu'endurent les armées. Quand on songe que, pendant la guerre de trente ans, les princes luthériens semblaient faire assaut de lâcheté, que Wallenstein les poussa, l'oreille basse, jusqu'au milieu du Danemark, et allait leur imposer la tyrannie du catholique Ferdinand II, quand on songe que la réforme eût couru de vrais dangers en Allemagne, si Gustave-Adolphe n'était venu opposer sa poitrine aux coups de ses ennemis, on renonce à établir aucun parallèle entre ces nations pusillanimes et la race gaélique, toujours brave dans ses actions, dans ses paroles, et atteignant les dernières limites de l'intrépidité, lorsque les circonstances demandent de grands sacrifices. Jamais elle n'a pu souffrir aucune domination; tant que rien ne modifia, ne contraria ses penchants primitifs, elle ne subit d'autre autorité que celle du père de famille; le clan était assis sur cette base. Partout elle a repoussé la conquête avec l'obstination du désespoir. Les Kimris du Galloway se sont maintenus libres jusqu'à la fin du treizième siècle, ceux de l'Écosse jusqu'au dix-huitième. Les Celtibériens, cantonnés dans les montagnes des Asturies, échappèrent seuls au joug mahométan. La Bretagne, celle de nos provinces où la race était demeurée la plus pure, fut aussi la plus longue à centraliser. Que l'on regarde donc, si l'on veut, comme illusoire le système de Mably; peut-être en effet l'élite des Gaulois se mêlat-elle assez aux vainqueurs pour contribuer par portion égale à former la noblesse. La question est, après tout. peu intéressante. Quand même la lutte de 89 n'eût pas été une révolte de la population primitive contre les fils des Germains envahisseurs, il n'en resterait pas moins vrai qu'elle a une physionomie toute celtique. J'en dirai autant de la révolution d'Angleterre. Les pays de l'Europe où le sentiment de l'indépendance est le plus énergique et le plus vivace sont ceux qu'habitent les descendants des Kimris, c'est-à-dire la France, la Belgique, la Suisse, l'Angleterre, les provinces septentrionales de l'Espagne.

Notre révolution littéraire offre les mêmes traits. On a contesté dernièrement la nationalité du romantisme; on a prétendu qu'il brisait avec la tradition. Il est impossible de commettre une erreur plus grossière. Non-seulement il se rattache au moyen âge, à nos croyances, à notre histoire, à nos sentiments actuels, mais il se rattache encore aux goûts et à la constitution morale des peuplades aborigènes qui ont les premières possédé notre sol. Nous allons le démontrer en esquissant le tableau des propensions esthétiques de cette race, prenant surtout pour point de départ, entre les monuments qu'elle a laissés derrière elle, ceux dont on ne conteste ni l'antiquité, ni l'origine, nous voulons dire les pierres druidiques. Leur aspect, leurs formes, les sites qu'ils occupent donnent lieu à des inductions qui, je l'espère, ne sembleront point gratuites. Nous débarrasserons ainsi une des sources obstruées de notre histoire littéraire. Cette opération a été faite pour l'histoire politique : MM. Amédée Thierry et Michelet l'ont habilement exécutée. Leurs prédécesseurs n'avaient point compris l'élément gaulois dans le nombre des causes générales qui ont déterminé le sort de la nation; M. Guizot lui-même l'avait omis; ses deux compétiteurs lui ont rendu sa place et son importance. Nous croyons urgent de mettre à son tour la critique sur cette voie : elle a manqué assez longtemps de patriotisme. D'ailleurs, un vif intérêt accueille, depuis le commencement de notre siècle, toutes les recherches concernant le caractère, les habitudes et les monuments des peuples celtiques. Une académie spéciale s'est formée dans le but de favoriser ces travaux. De grands poëtes ont tourné l'attention publique de ce côté. Thomas Moore, Walter Scott et Macpherson réveillaient la harpe kimrique; le monde civilisé prêta l'oreille. Bonaparte lui-même écouta, entre deux canonnades, *la voix des temps qui ne sont plus*. Cette poésie, rêveuse comme les grandes âmes, lui allait au cœur. Ossian fut dès lors adopté par la nation; Jedediah Cleishbotham eut aussi son tour, et maintenant un mot de la langue erse nous tombe à peine sous les yeux, qu'aussitôt les pâles sommets des Highlands se dessinent dans notre imagination; la cornemuse retentit derrière les brouillards des lacs; l'autour glapit, les mélèzes frissonnent et les robustes montagnards défilent au son du pibroch sur les landes émerveillées.

Avec leur puissante organisation, les Celtes devaient imprimer à leurs plus grossiers essais d'architecture un caractère complétement original. On aurait tort d'y chercher la beauté, la proportion, un système ingénieux : l'art ne commence pas ainsi. Les peuples enfants n'admirent que le bizarre et l'extraordinaire : ils faut qu'ils s'étonnent pour s'émouvoir. Ce qui subit une loi constante et découle d'un principe régulier les touche faiblement. Que leur importe la perfection intrinsèque des choses? Ils ne la comprennent pas. Aussi les arts, dans l'Inde, dans l'Égypte, dans l'Amérique septentrionale, se fatiguèrent-ils d'abord à construire des montagnes de granit, à ébaucher des statues monstrueuses. C'est pour la même raison que nous voyons les littératures naissantes errer sans cesse au milieu d'un monde fantastique, visiter les dieux, et, comme l'hirondelle, raser seulement par intervalles le sol que nous foulons.

La singularité des monuments celtiques prouve donc en faveur des tribus qui les ont érigés. Sous ce rapport, ils ne reconnaissent pas d'égaux. Quand le jour s'éteint derrière les alignements de Carnac, égarez-vous dans cette forêt merveilleuse : la tête vous tournera. Quatre mille pierres rangées sur onze lignes parallèles couvrent un espace de deux lieues; quelques-unes comptent jusqu'à vingt pieds de hauteur. Bravant les lois de la nature, elles se tiennent debout, la pointe en bas. La vue plonge, plonge entre leurs masses, cherche la fin de ces allées étranges et n'aperçoit que leur immensité. Le soleil couchant, décoloré par la brume, semble un fantôme qui sort la tête des eaux pour contempler d'autres fantômes. Rien ne gémit, rien ne chante le long des grèves. Pas une fleur n'égaye la plaine sablonneuse ; l'herbe des funérailles, le romarin lui-même y dépérit, et, comme la plante sinistre, on dirait que tout est mort ou prêt à mourir. Cependant un courlis silencieux voltige de cime en cime; il écoute la tempête qui bouleverse un autre horizon ; il prépare ses ailes pour le combat. Effectivement, les galets râlent bientôt sous la vague ; le tonnerre gronde et contrefait un roulement de tambours lointains. Une épilepsie terrible saisit l'Océan. L'éclair, qui bondit du nord au sud, de l'est à l'ouest, projette dans tous les sens l'ombre des colosses ; on croirait qu'ils s'agitent et vont quitter ces rivages lugubres. Mais le vent tire de leurs fûts une sourde plainte, des clartés plus vives les inondent : le clan miraculeux reprend son immobilité.

Si l'on demande aux pâtres du Morbihan quelle destination avaient ces pierres, dont beaucoup pèsent 200,000 livres, ils répondent que l'une d'elles couvre un trésor inestimable, ou bien qu'elles servaient à compter les années. Quand arrivait le mois de juin, les druides élevaient en grande pompe un nouveau menhir près des anciens. La veille, une aigrette lumineuse flamboyait sur chaque vétéran. L'illumination magique se débattait contre les ténèbres, pendant que les prêtres, vêtus de robes blanches, accomplissaient leurs mystérieuses cérémonies. La tradition la plus commune suppose néanmoins que des crions, petits génies doués d'une force surprenante, ont mis ces roches en équilibre[1]. Lorsque la lune éclaire le ciel, ils viennent admirer leur ouvrage et commencent alentour une danse joyeuse. N'approchez pas alors : entraîné dans le tourbillon, il vous faudrait suivre leur valse effrénée. Le jour seul vous délivrerait, et si vous tombiez de fatigue avant l'aurore, des éclats de rire accueilleraient votre chute.

Le monument de Carnac réclame à la vérité la première place entre toutes les constructions galliques : nul autre n'occupe un aussi vaste espace et ne présente un aspect aussi frappant. Mais quelles que soient leurs dimensions, les barrows, dolmens et cromlechs impressionnent généralement le spectateur. Ils réveillent et satisfont l'amour inné de l'homme pour le merveilleux. Leur rude apparence, les masses énormes dont ils se composent, leur usage ignoré, les inscriptions runiques gravées à leur superficie, mille circonstances particulières semblent justifier l'origine surnaturelle qu'on leur attribue. Olaüs Magnus [1] les regarde comme l'œuvre des géants; on serait en effet tenté d'y voir les jouets d'une race antédiluvienne respectés par les flots insurgés. La science ne les étudie qu'en tremblant.

---

[1] Cambry, *Monuments celtiques*.

Wormius [2] décrit un ouvrage de l'île Seeland, qui ressemblerait à un cromlech sans son plan quadrilatéral. Une suite de pierres brutes, médiocrement grosses, dessinent une enceinte oblongue, dans laquelle s'arrondissent trois tumuli. Un cordon de rochers environne chaque tertre. Le plus considérable, assis entre les deux autres, porte à son sommet une espèce d'autel que forment trois blocs monstrueux, placés sous un quatrième plus monstrueux encore. Vainement s'est-on efforcé de découvrir l'intention secrète qui fit dresser cette table sans art. Comme le serpent de la fable, les érudits, en voulant mordre à l'énigme, y ont perdu leurs dents. Faut-il admettre que des holocaustes ensanglantaient jadis le monticule et le trépied? Plusieurs silex, une fosse creusée entre les appuis d'autres monuments identiques, ainsi qu'une vaste patère, rendent la conjecture assez vraisemblable.

Mais quoi! si c'était là tout simplement une façon d'honorer les morts? Les poésies écossaises mentionnent fréquemment une semblable coutume. Ainsi dans Ossian: « Élevez quatre pierres sur le tombeau de Câthba, dit le « chef. Ces mains t'ont caché sous la terre, ô Câthba, fils

---

[1] *De gentibus septentrionalibus.*

[2] *Monumenta danica.*

« de Torman! Tu étais un rayon de soleil qui éclairait « l'Irlande... » Décidez, choisissez, mais quand vous aurez tranché la question, soyez prêts à choisir une seconde fois, car de nouvelles hypothèses accourront vers vous et solliciteront un nouveau jugement.

Telle est la perplexité qui tourmente la science lorsqu'elle aborde ces restes d'une civilisation ébauchée. Que penser, que dire? Elle garde prudemment le silence ou bien s'endort et parle en rêvant. Mais la ruse ne sert à rien ; le problème l'inquiète d'autant plus, que partout il la provoque. Elle ne peut se tourner vers un point de l'Europe sans que des traces celtiques lui apparaissent : on en retrouve jusque sur les écueils et jusqu'à deux ou trois lieues des côtes.

Pendant un voyage aux Hébrides, M. Faujas aperçut à distance une île peu étendue qu'on appelle Niort. Éternellement battue par les flots orageux qui l'environnent, l'absence de terre végétale la rend inhabitable. D'une couleur presque noire, ne formant qu'une seule masse, on la prendrait pour une baleine endormie sur les vagues. Quelques pâles cochléarias, quelques lichens blottis au fond d'une crevasse, partagent mélancoliquement son exil. Les mouettes y déposent leurs œufs et secouent leurs blanches ailes le long de ses flancs sombres. Rien d'aussi triste : au-dessus un ciel toujours en deuil ; alentour une mer toujours plaintive ; dans l'intervalle, une atmosphère toujours irritée. Voilà le récif que les Celtes des Hébrides ont choisi pour introniser un de leurs cairns. Deux bornes, granitiques comme le pilier lui-même, affermissent celui-ci contre les tempêtes. On l'a transporté là d'un lieu voisin, car sa base est une roche calcaire. Les matelots affirment qu'Ossian le plaça lui-même de ses mains poétiques. Lorsqu'ils distinguent, à l'horizon, l'immobile vigie, le souvenir des anciens jours précipite sur leurs lèvres un chant doux et sombre. Depuis vingt siècles, peut-être, ce morne témoin voit l'océan Atlantique tantôt se jouer de leurs nacelles, tantôt de leurs cadavres.

Les exemples que nous venons de citer nous révèlent un artifice constamment employé par les Gaëls, artifice bien légitime sans aucun doute. Lorsqu'ils voulaient exécuter leurs travaux cyclopéens, la fée rêveuse, dont les conseils gouvernaient toutes leurs actions, ne manquait jamais de les entraîner vers un site pittoresque; ils savaient combien la nature ajoute à l'effet des œuvres humaines. Trop ignorants encore pour rivaliser avec elle, ils lui empruntaient ses plus belles décorations. Les galgals ne sont pas des tombeaux splendides, mais un torrent gémit, se désole à côté; mais la valériane y secoue son panache rose, le muguet ses clochettes odorantes; mais une armée de chênes campe sur les deux pentes du vallon, et la mer chante au loin parmi les brisants une éternelle messe des morts. Cette inculte magnificence ne se déroulait nulle part aussi avantageusement qu'autour des constructions religieuses. Quand les prêtresses venaient, durant la nuit, célébrer leurs sacrifices, implorant Dianaff, le pouvoir suprême, le pouvoir inconnu, leurs formes gracieuses vivifiaient le paysage, et le paysage donnait à leurs rites un caractère imposant. Les montagnes embrumées répétaient tout bas les invocations que chantaient les druidesses. Un bruit d'ailes courait dans le feuillage, les étangs lointains entre-choquaient leurs roseaux, puis le croissant, dirigé par une invisible main et semblable à la serpe d'or qui tranchait le gui symbolique, passait sur les étoiles comme pour faucher ces divines fleurs.

Du reste, quelques beautés que les monts et les plaines offrissent aux Kimris, ils leur préféraient toujours l'Océan. Leurs métropoles religieuses étaient les îles de Sein et de Mona. La Bretagne française tira son premier nom des flots qui la baignent (Ar-mor, la mer). Aussi, lorsqu'il leur fallut fuir devant les Teutons et les Romains, ils se réfugièrent auprès de leur vieille amie. La Cornouaille, le Galloway, l'Irlande, l'Écosse et la Gaule occidentale les virent sécher leurs larmes en écoutant son murmure consolateur. Une similitude cachée les attirait l'un vers l'autre. Le Celte ne possédait point, ainsi que les Italiotes et les Grecs, le génie synthétique. Isolé dans son clan, comme son clan dans la nation, comme sa nation dans la race, comme sa race dans le monde, les rapports sociaux ne disséminaient ni son attention, ni sa pensée. Il regardait en lui-même et s'inquiétait peu du voisin. Mais c'est là qu'il rencontrait l'abîme des abîmes, l'infini spirituel. Comment n'aurait-il pas choisi pour séjour les bords de l'Océan ? L'infini matériel qui s'y déployait à ses yeux lui présentait une fidèle image de son âme. Cherchez quelque chose de plus grand que ce songe entre deux immensités.

On comprendra sans peine que les Gaëls aient toujours abhorré les villes. Quel est en effet le poëte, le philosophe qui ne maudisse le vie tracassière, bavarde, ambitieuse, étourdissante, des masses d'hommes pressés derrière une muraille ? Le citadin ne peut faire un pas sans qu'un bruit l'inquiète ; il oublie la nature dont ses occupations l'éloignent ; il finit par ne plus voir que ses concitoyens et leurs actes. La création cesse d'exister pour lui ; l'univers intellectuel s'anéantit également. Un monde de formation humaine prend leur place, monde étroit et misérable comme son inventeur. Adieu les rêves de l'âme, adieu ces vagues désirs qui lui révèlent sa grandeur et sa destinée, adieu la sainte curiosité des sciences morales, adieu la contemplation, l'amour pur, les promenades sur la colline ! Le pavé succède à l'herbe verte, le calcul aux méditations, l'étiquette à la cordialité. Le fils de Dieu méconnaît son père, le fracas des voitures étouffe le cri de son cœur.

L'histoire des littératures méridionales et celle de la nôtre pendant trois siècles, sont tout entières dans ce peu de mots. Esclaves des faits, elles racontent beaucoup, mais ne décrivent point. Elles n'oseraient livrer passage à leur fantaisie prisonnière, aux émotions intérieures, par lesquelles surtout les individus privilégiés dépassent la foule. La superstition des convenances les tient serrées entre ses bras et leur ôte la respiration. Un spectre impuissant et railleur les éloigne de l'art véritable, comme cette fiancée d'une ballade anglaise qui ne put jamais consommer son mariage.

La solitude protégea les Gaëls contre le positivisme et les idées casanières. Ils surent toujours qu'un esprit immortel veillait en eux, que chaque heure du jour voit éclore une nouvelle fleur, que chaque heure de la nuit allume une nouvelle gerbe d'étoiles. Aussi, quand le dogme chrétien vint décapiter les dieux antiques et rendre aux bois, aux montagnes, aux rivières leur physionomie véritable, les Celtes coururent à lui, s'agenouillèrent devant sa croix et lui jurèrent de mourir pour la défendre. Quinze cents ans se sont écoulés, mais ils n'oublient pas leur serment. L'Irlande expire de faim sur ses bruyères : elle aime mieux le martyre que l'apostasie.

Une telle affinité prédisposait le christianisme et la race bretonne à s'unir intimement, que presque tout l'art chrétien fut l'ouvrage de cette dernière. Je ne nie point l'influence exercée par les traditions, par le caractère allemand. Sérieux et pensifs, les Germains devaient sympathiser avec une doctrine austère, avec une religion mystique. Leur omniprésence leur permettait d'agir fortement sur l'Europe. Les grandes épopées des temps intermédiaires ne leur appartiennent cependant en aucune façon. Arthur, le Saint Graal et même Charlemagne, quoique Teuton d'origine, furent chantés par les Gaëls. Dietrich de Berne et les Niebelungen n'apparaissant qu'au douzième siècle, peuvent à peine compter parmi les cycles du moyen âge. D'ailleurs ils ne franchirent point les *marches* incertaines qui limitaient leur patrie. Les trouvères, les ménestrels et les troubadours revendiquent aussi pour les Celtes la résurrection de la poésie lyrique chez les modernes : ses formes sont leur progéniture immédiate. Les minnesænger ne firent que les imiter et les continuer. L'architecture enfin, la statuaire, la peinture sur vitraux semèrent de leurs chefs-d'œuvre le sol kimrique ; elles grandirent où elles étaient nées. L'Église nomma les Gaëls ses fils chéris. Quand elle vit les mahométans s'avancer à l'horizon comme une nue pleine d'éclairs et d'orages, elle s'émut, elle cria ; les Celtes partirent, ils allèrent joncher de leurs os les sables du désert.

Maintenant laissez venir le quinzième siècle, laissez-le pencher vers sa fin. Le plus vaste pays celtique, la France, bien loin de guider l'Europe, comme elle l'a fait jusqu'alors, va se laisser traîner par les cheveux dans la route du progrès. D'autres inventent l'imprimerie, la boussole, la poudre, la gravure, la peinture à l'huile, les lunettes, découvrent l'Amérique et la conquièrent, rendent au soleil le centre du monde, composent l'itinéraire des sciences naturelles. Cependant elle imite les Grecs, elle imite les Romains, elle imite l'Espagne, elle imite l'Italie, elle imite l'Angleterre, elle se copie elle-même et revêtirait définitivement la toge, si la canaille ne poursuivait Talma de ses huées. Otez-lui le Breton Descartes et Montesquieu, elle ne possède plus rien d'original. Une sécheresse algébrique flétrit et décolore tout ce qu'elle produit. L'unique gloire qui lui reste est celle de la comédie et de l'épigramme ; ironique célébrité. L'automne pèse sur elle ; sa couronne a jauni, perdu ses feuilles. Une seule tremble encore dans ses cheveux ; elle provoque les sifflements de la bise et raille ses compagnes déchues.

Comment la nation enthousiaste, guerrière, poétique, sublime, est-elle devenue ce peuple mesquin et frivole qui déifie les chausses de ses rois, plaisante sans comprendre et laisse après lui une odeur de courtisanes? Nous avons indiqué dans notre premier chapitre le plus grand nombre des causes qui l'ont ainsi transformée. Il en est deux toutefois dont l'action ne fut pas moins grande et que nous avons négligées pour les mentionner ici. Ce fut d'une part la domesticité de la noblesse, de l'autre l'influence des bourgeois qui s'enrichissaient et pullulaient. Lorsque le *gros garçon* eut ramassé, pour meubler ses châteaux, les comtes, ducs et barons épars au milieu de la monarchie, la cour élégante et riche se chargea naturellement de protéger les beaux-arts. George d'Amboise avait déjà donné l'exemple. Il fallait bien se modeler sur le maître. La littérature et ses mœurs reflétèrent l'esprit des nobles jusqu'à l'avénement de la guillotine. Or, la situation périlleuse, dépendante, qu'ils occupaient, la réserve nécessaire au monarque, leur chef légitime, introduisaient dans les rapports communs une froideur, une contrainte glaciales. Les sentiments autorisés par la coutume, les manières à la mode, le langage officiel et banal devaient, sous peine de disgrâce ou de ridicule, supplanter les émotions, les expressions, les opinions personnelles. Tout élan passionné, toute image vive aurait excité un rire général. La prostitution avait seule ses coudées franches. Un sot et pâle bon sens épiait d'un air moqueur vos gestes, votre conduite, vos idées. On avait peur du sarcasme, on se contenait, on se déguisait, on s'effaçait. La caste et l'individu ne reconnaissaient que des principes négatifs.

La vie bourgeoise pousse aux mêmes résultats par un autre sentier. L'homme du comptoir mesure tout avec son aune. Ses frères en Dieu sont pour lui des pratiques. Lorsqu'il voit la moisson dorer les champs, il réfléchit aux sacs de blé qu'elle rapportera. Son esprit, ses rêves, ses espérances tiennent à l'aise dans un tiroir. Ne lui parlez point de vérités éternelles, de spéculations philosophiques, de beautés idéales, il vous ferait arrêter. Son manque d'intelligence le rend sec comme le courtisan; du reste, il ne hait pas l'art. Quand vient le dessert, il fredonne avec plaisir une bonne chanson grivoise; la digestion ne s'en fait que mieux. Il fréquente volontiers le théâtre, surtout quand les banquettes sont bien rembourrées et les pièces bien drôles; mais les émotions violentes le mettent en fuite. Pourquoi courir après la tristesse? Vive la joie! la boutique est fermée; vivent les gais couplets, vive la musique égrillarde! Le marchand comme l'homme de cour donne la préférence à la littérature plaisante et bouffonne. Leurs goûts se ressemblent quoique leurs habitudes diffèrent. Or, durant la période qui nous occupe, ils formaient à eux seuls la société. Les nobles se pavanaient, les George Dandin et les bourgeois gentilshommes préludaient par leur faste à leur règne actuel.

Telle époque, tels auteurs. Nos ouvrages classiques furent comme des vitres derrière lesquelles on apercevait les anciens, les courtisans et les parvenus.

Mais l'inspiration gaëlique, plongée dans une léthargie passagère, allait se réveiller sous son linceul. Lorsqu'elle ouvrit les yeux, elle trouva son Roméo dormant d'un sommeil terrible : le monde chrétien et kimrique était mort. Plus heureuse que la vierge italienne, elle le rendit à la vie en déposant un baiser sur ses lèvres. Son amour et son génie lui servirent de talisman. Ce fut son génie exalté, ce fut son héroïque amour de l'indépendance, qui lui mirent la hache à la main pour briser la monarchie; ce furent eux qui lancèrent la nation au-devant de l'Europe et lui firent dompter l'orgueilleux taureau; ce furent eux qui la ramenèrent vers les sources de poésie où s'était baignée son enfance et désaltérée sa jeunesse. Pour qu'on ne disputât pas aux Gaëls l'honneur d'avoir rallumé l'art moderne, presque tous les chefs de la nouvelle école arrivèrent, torche en main, des forêts bretonnes. Nulle part, effectivement, la race n'a mieux conservé ses souvenirs et sa pureté. Ils tendirent les bras à l'Allemagne, leur compagne d'autrefois, entrèrent avec elle sous les voûtes de l'église, accordèrent la rote celtique, puis célébrèrent la chevalerie, la religion et la liberté.

On le voit donc, au lieu de briser la tradition, l'école moderne l'a renouée. La France poétique avait, deux siècles durant, oublié ses origines. Les citadins, les pédants, la noblesse lui avaient fait renier ses goûts, son caractère et ses souvenirs. Elle imitait les anciens qu'elle ne comprenait pas ; elle blasphémait le Dieu de l'Évangile ; elle étouffait sa sensibilité ; elle détournait ses yeux de la nature ; elle s'imposait une contrainte mortelle et rejetait avec mépris les découvertes de ses pères dans le royaume illimité de l'art. Nous avons montré comment elle est revenue à elle-même : chacun de ses efforts pour terrasser les mauvais génies qui l'opprimaient a éveillé notre attention ; aucun drame n'aurait pu exciter en nous le même intérêt. La lutte n'est pas finie cependant : nous allons la voir recommencer avec fureur ; mais les principes modernes remporteront chaque jour des victoires plus éclatantes.

LIVRE DEUXIÈME.

CHAPITRE I.

Essai sur les fictions.—De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, par madame de Staël.

C'était madame de Staël qui devait avoir, dans le domaine critique, l'honneur de fermer le dix-huitième siècle et d'ouvrir le nôtre. Elle était essentiellement propre à jouer ce rôle. Quoique la nature libérale lui eût donné une âme forte et des talents supérieurs, elle se laissa dominer toute sa vie par des influences secondaires. Les opinions accréditées eurent généralement sur elle une très-grande action, et elle se montra femme à cet égard ; elle suivit la marche de son époque, mais ne la devança presque pas ; elle ne combattit franchement pour le progrès littéraire que sous la conduite de chefs plus anciennement voués à la même cause. Elle ne s'enferma donc point dans une originalité inaccessible et, après avoir soutenu des opinions caduques, put admettre et soutenir des théories contraires. Elle ne se laissa pourtant point diriger comme un instrument passif; elle tira d'elle-même autant qu'elle reçut du dehors. Mais son invention se tourna moins vers les idées génératrices que vers les aperçus de détail. Elle fit preuve, sous ce dernier rapport, d'une fertilité remarquable; on sent, à la lecture de ses œuvres, que son esprit demeurait toujours en mouvement. Les nuances, les coups de pinceau abondent sur ses toiles, et l'ensemble y perd quelquefois. C'était cependant une grande nature; ses idées s'élevèrent, se purifièrent sans interruption; au rebours de tant d'hommes qui se dégradent avec l'âge et ne descendent dans la tombe qu'après avoir franchi les dernières limites de la turpitude, elle traversa l'existence comme un de ces fleuves sacrés dont l'eau dissipe toutes les souillures, et remonta vers Dieu plus parfaite qu'elle n'était sortie de ses mains.

Son premier ouvrage de critique générale, publié en 1795, tient du moment douteux où il vit le jour. La poétique admise avant la révolution, et conforme aux idées de ce temps, y brille ainsi qu'une feuille tardive produite par un arbre vigoureux, qui doit bientôt porter une plus opulente verdure, quand le soleil de mai réchauffera les airs. La doctrine de la sensation faisant sortir des objets externes et leur ramenant toutes les pensées de l'homme, a dû, pour être conséquente, bannir de la littérature, ou plutôt de la critique, l'élément idéal. Comme elle ne voulait point admettre l'âme, c'est-à-dire une essence spirituelle distincte de l'organisme physique, elle serait tombée dans une contradiction palpable, si elle avait reconnu au poëte le droit de transfigurer l'univers. Un tel droit suppose qu'il renferme un principe indépendant du monde matériel, qui confronte ce monde avec ses idées de perfection, et le modifie, l'améliore ensuite pour l'élever jusqu'à lui. Or, comment une pareille métamorphose aurait-elle lieu si tout nous vient du dehors, si l'esprit n'est qu'une machine mise en mouvement par les sensations? L'unique tâche de l'écrivain ne sera-t-elle pas alors de reproduire les images que lui apportent ses organes? Que chanterait-il d'ailleurs, puisque les objets matériels sont les seules réalités connues? L'imitation devient donc la loi fondamentale et exclusive de l'art. Lebatteux rédige sa théorie ; le naturalisme de Diderot prend naissance. Madame de Staël s'engage dans la même voie: « L'on attache le mot d'invention au génie, « dit-elle, et ce n'est cependant qu'en retraçant, en « réunissant, en découvrant ce qui est, qu'il a mérité la « gloire de créateur. »

Lorsqu'on part de cette base, le merveilleux, la poésie surnaturelle ne tarde point à sembler puérile et dépourvue de charme. D'un côté, elle montre au lecteur les pouvoirs secrets qui ordonnent l'univers ; de l'autre, elle peint sous des formes précises la portion vague et douteuse de notre destinée. Elle s'occupe donc toujours de choses que n'atteignent point nos sens, et la philosophie empirique ne lui reconnaît d'autre valeur que celle d'un jeu d'esprit plus ou moins subtil, plus ou moins fantasque. Aussi madame de Staël nous dit-elle avec le calme de la persuasion: « Il faut que les hommes se fassent enfants « pour aimer ces tableaux hors de la nature, pour se « laisser émouvoir par les sentiments de terreur ou de « pitié dont le vrai n'est pas l'origine. »

Ce système, uniquement appuyé sur l'expérience, devait tôt ou tard, comme les hommes positifs, vouloir tout conduire à son but par le chemin le plus court. L'allégorie lui est donc odieuse: elle entoure une pensée de langes superflus. La proscription de l'allégorie ne serait pas un malheur, si, avec elle, la fable ne se trouvait excommuniée. On lui appliqua, en effet, le même raisonnement : pourquoi envelopper dans une narration un trait moral qui n'a pas besoin de ce costume ? Les métaphores, les comparaisons ne furent pas jugées avec plus de bienveillance ; on leur reprocha d'allonger inutilement les périodes. Fontenelle, la Mothe, Trublet, Marivaux et Duclos les traitèrent comme des branches gourmandes qui se développent au préjudice des fruits nourriciers. Ils ne voyaient pas, les pauvres gens, qu'ils ne visaient à rien moins qu'à détruire la poésie. « La fiction, dit la Mothe, « est un détour qu'on pourrait croire inutile ; car pour« quoi ne pas dire à la lettre ce qu'on veut dire, au lieu « de ne présenter une chose que pour servir d'occasion à « en faire penser une autre ? » — « Ceux qui ne cherchent « que la vérité, dit-il plus loin, relativement aux figures, « ne leur sont pas favorables, et ils les regardent comme « des piéges que l'on tend à leur esprit pour le séduire. » Eh bien, qui le croirait ! madame de Staël prend sous sa responsabilité cette opinion barbare ; elle aussi, elle veut décolorer la littérature. Laissons-la trahir elle-même ses erreurs : « Les comparaisons qui, jusqu'à un certain point, « dérivent de l'allégorie, étant moins prolongées, dis« traient moins l'attention ; et, presque toujours précé« dées par la pensée même, elles n'en sont qu'un nouveau « développement ; mais il est rare encore qu'un senti« ment ou une idée soient dans toute leur force, quand « on peut les exprimer par une image. »

Poursuivant ses déductions, elle arrive à blâmer, à proscrire le roman historique, parce qu'il mêle le faux et le vrai, et qu'au lieu de nous apprendre simplement l'histoire, il nous occupe d'une foule de circonstances imaginaires. Ne semble-t-elle point parler d'une œuvre didactique ? Vouloir affubler le poëte d'un bonnet de pédagogue, c'est pousser un peu loin la plaisanterie.

De proche en proche et de restrictions en restrictions, madame de Staël élimine tous les genres de littérature, sauf le roman de mœurs. Il peint la vie réelle, il a pour base l'observation ; une parfaite harmonie subsiste entre sa nature et le sensualisme exclusif du dix-huitième siècle. Notre époque n'a point, à son égard, les mêmes causes de préférence ; nous ne voulons ni le décrier, ni le maudire ; mais nous ne saurions lui donner la première place. Il a des frères aînés, comme le poëme épique et le drame, que nous ne pouvons chasser du trône.

Tels sont les principes qui rattachent l'*Essai sur les fictions* au dix-huitième siècle ; il se rattache au nôtre par quelques points importants. L'idée la plus neuve et la plus étendue qu'y exprime l'auteur, est une observation concernant les dieux de l'Olympe et leur effet poétique, lorsqu'ils interviennent dans un récit comme emblèmes de nos passions. Madame de Staël leur trouve, en cette circonstance, le même défaut qu'un grand écrivain leur reprocha plus tard, relativement à la nature ; elle les accuse de défigurer les objets. « Quand Didon aime Énée, parce « qu'elle a serré dans ses bras l'Amour que Vénus avait « caché sous les traits d'Ascagne, on regrette le talent « qui aurait expliqué la naissance de cette passion par la « seule peinture des mouvements du cœur. Lorsque les « dieux commandent et la colère, et la douleur et les vic- « toires d'Achille, l'admiration ne s'arrête ni sur Jupiter « ni sur le héros ; l'un est un être abstrait, l'autre un « homme asservi par le destin ; la toute-puissance du ca- « ractère échappe à travers le merveilleux qui l'envi- « ronne. » D'ailleurs, la mythologie substituant aux volontés mobiles de l'homme, au hasard des conjonctures, une fatalité aveugle ou les décrets des immortels, les événements n'offrent plus d'incertitude, n'engendrent plus tour à tour la crainte et l'espérance. Le héros ne lutte pas contre les obstacles ; de puissantes déités les font disparaître ou les rendent insurmontables; les principales sources d'émotion et de grandeur se trouvent de la sorte anéanties. Comme il est plus noble et plus touchant, l'homme abandonné sur une terre odieuse, combattant seul les infortunes de la vie, n'opposant que son courage à la haine, à la ruse, à la méchanceté ! Comme on s'attendrit, lorsqu'il verse des pleurs amers loin d'une foule égoïste, et que, sous un ciel impitoyable, il n'entend que le bruit de ses sanglots ! S'il se jette après dans la mêlée, comme nous le suivons des yeux, comme nous maudissons les périls qui l'entourent, comme nous partageons fraternellement sa douleur ! N'est-il pas en effet le plus malheureux des êtres ? Dieu se repose dans sa toute-puissance; lui ne goûte ni paix ni satisfaction; créature d'un jour, qui doit si vite tomber en poussière, il emploie sa courte existence à louvoyer sans répit sur une mer bouleversée par d'éternels orages !

Un vif enthousiasme, peu d'accord avec le sens général de l'œuvre, un penchant à demander aux arts des joies pures et désintéressées, des consolations morales, distinguent encore cet essai des livres critiques publiés précédemment. L'auteur y plaide la cause de l'imagination ; elle trouve absurde de la faire passer pour une puissance inutile et pernicieuse. Jamais un noble cœur, un esprit distingué, n'admettront une semblable doctrine. Quand la fantaisie se bornerait à promener de riantes apparitions sur les neiges fastidieuses de la vie journalière, nous lui devrions encore des remercîments. C'est ainsi que madame de Staël, enchaînée dans les liens d'un faux système, retrouve par moments sa liberté, son aspiration vers un monde meilleur, et, se détournant de la terre, s'élance fièrement à la poursuite de l'idéal.

Son second ouvrage trahit aussi de diverses manières la date de sa naissance. Il est non-seulement en harmonie avec les opinions vulgaires qui régnaient alors parmi les littérateurs, mais sa tendance générale a plus d'un rapport avec la direction nouvelle que prenait le monde social. On était en 1800. Bonaparte avait anéanti le Directoire ; aux sauvages clameurs de la populace succédait la voix impérieuse d'un chef militaire. Le siècle présent commençait par l'ordre et la puissance, comme le siècle antérieur avait fini par le désordre et l'épouvante. Ce besoin d'unité, d'organisation, qui animait la politique, ne tarda point à se communiquer aux arts. Le livre « De la littérature, « considérée dans ses rapports avec les institutions so- « ciales, » annonce, entre autres, le desir de régulariser l'étude et la marche des lettres. Il devait montrer quelles lois président à la génération des formes esthétiques. La Mothe, Voltaire, Mercier, Diderot, suivaient un instinct diamétralement opposé ; ils étaient las du joug rigoureux des anciennes conventions, et s'efforçaient de briser les liens dont ils se sentaient garrottés. Depuis 89, l'amour universel de l'indépendance avait rendu la contrainte plus odieuse; on obéissait même difficilement aux lois de la raison. Madame de Staël s'en plaint avec énergie ; elle se propose, dit-elle, de mettre en lumière « les détestables « effets, littéraires et politiques, de l'audace sans mesure, « de la gaieté sans grâce et de la vulgarité avilissante « qu'on a voulu introduire dans quelques époques de la « révolution. » Aussi, quoiqu'elle ait toujours en vue la république, et, croyant à sa durée, tâche de découvrir quelle sera son action sur les intelligences, son œuvre a pour base des principes antirévolutionnaires.

Du reste, il était impossible de choisir un plus beau thème. Il ne s'agissait de rien moins que de poser les fondements d'une science nouvelle. Jusqu'alors on avait étudié au hasard les formes successives que le sentiment du beau a produites chez les différents peuples. On ne s'était point demandé leur raison d'être; on ignorait pourquoi elles se suivent dans un ordre fixe et régulier.

Évidemment, tous les arts qui débutent présentent, avec certaines dissemblances, une foule d'analogies; comme ils ont à vaincre les mêmes obstacles, comme il faut d'abord savoir rendre tel genre d'effet et de détails, avant de passer à des moyens plus compliqués, la nature même des choses leur trace un itinéraire obligatoire. D'ailleurs, l'esprit humain a aussi ses lois; certaines idées le frappent naturellement dès qu'il pense; d'autres idées moins patentes viennent ensuite; d'autres se font attendre encore davantage. Pour arriver aux dernières, l'intelligence doit avoir franchi les premières; elles se lient comme les membres d'un syllogisme; on ne peut atteindre la conséquence si l'on n'a traversé les prémisses. Dans sa chute, l'art observe des règles non moins fixes, il s'éloigne de la perfection comme il s'en était approché, lentement, doucement et à petits pas; il descend une marche, puis une seconde, puis une troisième, oubliant et perdant de vue le ciel qu'il admirait d'abord. Quoique affligeante au premier regard, cette décadence ne laisse pas de donner à l'esprit une noble satisfaction, en lui montrant que tout dans l'univers s'accomplit selon des lois inaltérables; les pouvoirs destructifs eux-mêmes respectent l'ordre qui leur est imposé.

Mais les différents arts qui se succèdent à travers les siècles ne commencent pas tous au même point, ne refont pas tous la même tâche. Ils ont, il est vrai, plusieurs périodes semblables; chacun d'eux parcourt les divers âges dont se compose toute existence. Leurs débuts trahissent une gaucherie enfantine, que remplacent peu à peu l'élan de la jeunesse, la force de la virilité, les premiers signes de langueur et enfin la décrépitude. Il n'y a eu néanmoins qu'une poésie primitive; l'enfance de toutes les autres a succédé à la vieillesse d'une poésie antérieure; elle lui a emprunté certains éléments, elle a gardé quelques-uns de ses caractères, elle n'a point rebâti de fond en comble un édifice déjà commencé. Il y a donc là une étude nouvelle à faire; il est indispensable de chercher quelles lois spéciales président aux transformations de l'art, comment la vie naît de la mort, la lumière des ténèbres, une origine d'une décadence.

Supposons maintenant qu'un habile écrivain forme le projet d'observer la marche de la littérature depuis les époques les plus lointaines jusqu'à l'époque la plus récente, et note soigneusement chacune de ses conquêtes pendant une aussi longue expédition. Il verra d'abord apparaître les éléments essentiels; l'art au berceau remplit les premières conditions de son existence; tous ses efforts aboutissent à se constituer. Mais l'indispensable cesse bientôt de lui suffire ; il cherche des perfectionnements, il accroît ses ressources. Devenu difficile avec l'âge, il s'impose une multitude d'obligations qui rendent sa tâche plus pénible, mais augmentent sa puissance. Il arrive de la sorte au point culminant de son vol. Enfin, lorsqu'au bout d'une longue période de gloire survient une période ténébreuse, lorsque la chute remplace le triomphe, et la dissolution le travail organisateur, un système chargé de recueillir les matériaux élaborés par le système caduc sort lentement du palais enchanté de l'invention humaine. Il agrandit, il améliore ce précieux héritage, puis le lègue à un nouveau système qui procède d'une manière identique. La littérature et l'art vont ainsi toujours multipliant leurs acquisitions, toujours agrandissant leurs domaines.

Voilà, sans le moindre doute, à quels résultats serait arrivée madame de Staël, pour peu qu'elle eût suivi une méthode régulière. En effet, ou bien les institutions n'exercent aucune influence sur l'art, et alors elle n'aurait pas dû écrire son livre ; ou bien la littérature est l'expression de la société, et alors elle se modifie nécessairement avec elle. Or, ces modifications ayant lieu dans le sens du progrès, selon madame de Staël elle-même, les lettres doivent se perfectionner de jour en jour. Si donc elle avait bien traité son sujet, nous aurions une théorie de l'histoire des arts et une solution de tous les problèmes qui s'y rattachent; nous posséderions une philosophie des événements littéraires, comme nous possédons une philosophie des événements sociaux. Elle serait encore pleine d'imperfections sans doute, mais cette première esquisse aurait déjà une valeur immense. Qui donc aurait pensé qu'avec un talent comme le sien, madame de Staël négligerait la bonne voie et se perdrait au milieu des rocs stériles? Elle a cependant fait fausse route, et nous n'aurons point de peine à le démontrer.

Comme elle nous l'annonce elle-même, elle se proposait d'examiner quelle est l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les mœurs et les lois. « Il existe, « dit-elle, dans la langue française, sur l'art d'écrire et « sur les principes du goût, des traités qui ne laissent rien « à désirer (les ouvrages de Voltaire, ceux de Marmontel « et de la Harpe); mais il me semble que l'on n'a pas « suffisamment analysé les causes morales et politiques « qui modifient l'esprit de la littérature. Il me semble que « l'on n'a pas encore considéré comment les facultés « humaines se sont graduellement développées par les « ouvrages illustres en tout genre qui ont été composés « depuis Homère jusqu'à nos jours. »

On ne peut certes révéler de meilleures intentions; ce passage annonce un travail de la plus haute importance. Seulement une phrase de mauvais augure s'y trouve déjà mêlée : Voltaire, la Harpe et Marmontel, reconnus pour de grands théoriciens, ne permettent pas d'attendre des idées bien neuves. L'auteur s'enferme évidemment dans les principes les plus étroits; ses regards ne franchissent point l'horizon borné des critiques antérieurs; elle s'en tient aux remarques banales sur la poésie, aux lois grosrières vantées sans discernement par une littérature expirante. Elle reconnaît cependant avec justice que les arts suivent la marche de la société, participent à ses altérations et se nourrissent des mêmes éléments. Or, voici quelle direction lui semble imprimée à l'histoire :

« En parcourant les révolutions du monde et la succes-« sion des siècles, il est, dit-elle, une idée première dont « je ne détourne jamais mon attention : c'est la perfecti-« bilité de la race humaine. Je ne pense pas que ce grand « œuvre de la nature morale ait jamais été abandonné ; « dans les périodes lumineuses, comme dans les siècles de « ténèbres, la marche graduelle de l'esprit humain n'a « point été interrompue. »

Ainsi, madame de Staël croit à la perfectibilité de la race humaine ; elle ne l'enferme pas dans un étroit manége, en lui criant : « Tourne et meurs sur ce sable « aride. » Elle fut même un des premiers apôtres de cette doctrine ; comme tous les initiateurs, elle dut braver la raillerie des gens frivoles, la colère des hommes rétrogrades et la malveillance des sots pour défendre ses principes. Eh bien ! elle leur porte elle-même de plus rudes coups que ses adversaires ; elle met le système en danger par ses contradictions. Elle reconnaît à la société une influence évidente sur la poésie, constate le progrès perpétuel de cette société, puis soutient que la poésie est irrévocablement stationnaire ! « Les beaux-arts, dit-elle, « ne sont pas perfectibles à l'infini ; aussi l'imagination « qui leur donne naissance est-elle beaucoup plus bril-« lante dans ses premières impressions que dans ses « souvenirs meme les plus heureux. »

Ce qu'il y a d'étrange, c'est qu'elle ne remarque jamais l'incompatibilité de ces deux opinions. Dans tout le cours de son ouvrage, elle reste fidèle à sa devise, lorsqu'elle parle de la religion, des mœurs et des lois ; mais aussitôt qu'elle aborde la littérature, la même faute de logique se reproduit sous sa plume. Examine-t-elle le sort des nations, les causes de leur grandeur et celles de leur chute, l'impulsion providentielle qui les guide, elle abonde en aperçus nouveaux, elle plane sur les faits avec une noble indépendance. elle saisit des rapports que nul n'avait discernés. Quitte-t-elle le monde politique et moral, se hasarde-t-elle à débattre des questions littéraires, son génie paraît l'abandonner : elle n'a plus ni hardiesse ni vigueur. Loin de fuir les maximes banales, les vues surannées et incomplètes, elle les admet sans répugnance; elle néglige son rôle d'initiatrice pour le mince avantage de ne contredire personne; elle était grande, fière, inspirée : elle devient commune, prosaïque et stérile, ou ne s'affranchit des erreurs vulgaires que pour tomber dans des erreurs non moins manifestes.

Selon elle, par exemple, à ne considérer l'époque de la renaissance que « sous le seul rapport des ouvrages de « goût et d'imagination, l'on trouvera que seize cents ans « ont été perdus, et que, depuis Virgile jusqu'aux mys- « tères catholiques représentés sur le théâtre de Paris, « l'esprit humain, dans la carrière des arts, n'a fait que « reculer devant la plus absurde des barbaries. » — « Ce « ne fut pas l'imagination, ce fut la pensée qui dut ac- « quérir de nouveaux trésors pendant le moyen âge. Le « principe des beaux-arts, l'imitation, ne permet pas, « comme je l'ai dit, la perfectibilité indéfinie; et les mo- « dernes, à cet égard, ne font et ne feront jamais que « recommencer les anciens. »

Alors, pourquoi écrire un ouvrage sur la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions? Pourquoi nous parler de ces dernières? Pourquoi nous occuper de la poésie? Sa destinée est bien simple; elle échappe à toutes les révolutions, à toutes les influences; jamais route ne fut plus invariablement tracée : *Les modernes ne peuvent que recommencer les anciens*. Dès lors la critique est superflue ; la liberté humaine, chassée de la littérature, s'en éloigne avec terreur ; la vie elle-même la délaisse comme une nécropole ; l'archéologie, ou la science de la mort, devient la science du beau absolu.

Je ne m'appesantirai pas sur la phrase où madame de Staël déclare l'imitation l'unique source de l'art. C'est un emprunt dont nous avons indiqué l'origine. Mais nous ne pouvons nous dispenser de remarquer ici qu'une pareille idée est en contradiction avec la doctrine du progrès. Le progrès suppose une activité incessante qui ajoute une conquête à l'autre et ne revient jamais sur ses traces ; l'imitation suppose un aveugle amour du réel ou du passé, une haine profonde du changement. Admettre une semblable théorie, c'était d'ailleurs, pour madame de Staël, renier sa propre nature. Quelle âme fut jamais plus enivrée d'idéal ? Quelle bouche a flétri plus énergiquement le vice, la ruse, la cupidité, la sottise prétentieuse et l'ignorance cruelle ? Fervente admiratrice de Jean-Jacques, elle avait pris de sa main, elle avait bu comme lui le poison sublime ! Il circulait, il fermentait dans ses veines, il portait à son cerveau des émanations brûlantes. Elle n'était point comme tant d'autres, elle n'avait point oublié sa céleste origine et son immortelle patrie ; dégoûtée des misères du monde, elle tournait vers le ciel un regard plein d'espérance et cherchait dans ses rêves magiques une compensation aux bassesses des hommes.

C'est ce qui rend plus choquante sa docilité enfantine à reconnaître les principes menteurs admis par ses devanciers. Comment sa vigoureuse intelligence ne l'a-t-elle point empêchée d'émettre des assertions de ce genre :

« L'on s'est persuadé pendant quelque temps en France
« qu'il fallait faire aussi une révolution dans les lettres et
« donner aux règles du goût en tout genre la plus grande
« latitude. Rien n'est plus contraire *aux progrès* de la
« littérature, à ces progrès qui servent si efficacement à

« la propagation des lumières philosophiques, et par conséquent au maintien de la liberté. »

N'est-ce pas une cause d'étonnement sans bornes que de voir madame de Staël, après avoir nié péremptoirement le progrès des lettres, invoquer ce même progrès pour leur défendre toute amélioration, pour leur enlever toute indépendance? Jamais certes on n'a porté plus loin le manque de logique. Aussi, quoique le livre *De la littérature* annonce un talent du premier ordre, il n'a point exercé d'action sur les intelligences. La critique n'y a trouvé aucun principe vivifiant; elle est restée dans sa hutte chancelante, dormant d'un sommeil bien voisin de la mort. La poésie, qui ne saurait vivre sans espoir et sans liberté, ne lui a pas plus d'obligations.

Mais, quel que soit l'aveuglement habituel de madame de Staël, il était impossible qu'elle se trompât toujours. Des facultés brillantes comme les siennes ne peuvent rester perpétuellement ensevelies sous la brume; leur éclat dissipe au moins de temps en temps les vapeurs. Toutefois, comme elle s'était prononcée pour les anciennes doctrines et l'éternelle imitation des œuvres classiques, elle ne rentre dans le vrai que par des contradictions nouvelles. Ainsi, après avoir nié le mouvement de la littérature, après avoir nié qu'il fallût lui ouvrir une large carrière, elle laisse tomber de ses lèvres des phrases comme les suivantes :

« L'esprit humain ne serait qu'une inutile faculté, ou « les hommes doivent tendre toujours vers de nouveaux « progrès qui puissent devancer l'époque dans laquelle ils « vivent. Il est impossible de condamner la pensée à revenir sur ses pas, avec l'espérance de moins et les regrets de plus; l'esprit humain, privé d'avenir, tomberait dans la dégradation la plus misérable. Cherchons-le « donc, cet avenir, dans *les productions littéraires* et les « idées philosophiques. » Je crois que l'antagonisme de ces diverses opinions ressort assez de lui-même ; on ne peut réunir des termes plus incompatibles.

Non-seulement une telle absence de logique ne permettait pas d'arriver à des conclusions bien nettes, mais elle devait relâcher tout le tissu de l'œuvre. C'est là justement ce qui a eu lieu. Dans la première partie, dans cette histoire succincte des lettres depuis Homère, l'enchaînement des siècles n'est pas bien exposé. L'auteur suit l'ordre matériel des faits ; elle les juge tour à tour à mesure qu'ils passent devant ses yeux. Mais leurs liens secrets lui échappent, leur filiation morale n'est point indiquée. On voudrait savoir ce que chaque période, ce que chaque homme a joint au domaine littéraire, moins en augmentant le nombre des œuvres produites qu'en reculant les bornes de la poésie, en lui fournissant de nouveaux moyens, en découvrant à l'intelligence des perspectives inattendues. On verrait ainsi l'art multiplier journellement ses ressources et agrandir son contour, pareil à ces bois immenses qu'engendre un premier massif d'arbres.

Un autre défaut gâte la deuxième partie de l'ouvrage. Madame de Staël y raisonne toujours dans l'hypothese que la France conservera ses institutions républicaines ; elle cherche quels mérites spéciaux doivent distinguer une littérature démocratique. L'indépendance nationale lui paraît devoir modifier sensiblement la poésie. Ces considérations n'ont plus d'intérêt pour nous ; la liberté qui préoccupait tant Delphine dura moins que ses nobles songes.

Nous ne voulons point indiquer l'une après l'autre toutes les erreurs commises par madame de Staël, soit qu'elle trouve la philosophie des Grecs fort au-dessous de celle de leurs imitateurs, les Romains ; soit qu'elle définisse la méthode l'*art de résumer ;* soit qu'elle parle de la poésie comme devant être plus brillante lorsqu'elle vient à la suite d'une période analytique. Ce serait une tâche désagréable et infructueuse ; nous serions d'ailleurs contraint, pour être juste, de mentionner tous les heureux aperçus dont elle a semé son livre, et nous ne savons alors où nous pourrions nous arrêter. Nous nous bornerons donc à citer deux ou trois passages dans lesquels certaines acquisitions de l'art moderne se trouvent reconnues.

« Le langage vrai d'une sensibilité profonde et pas-
« sionnée est extrêmement rare, même chez les écrivains
« du siècle d'Auguste. Le système d'Épicure, le dogme du
« fatalisme, les mœurs de l'antiquité avant l'établissement
« de la religion chrétienne, dénaturaient presque entière-
« ment ce qui tient aux affections du cœur. »

« Les écrivains de la troisième époque de la littérature
« latine n'avaient pas encore atteint à la connaissance
« parfaite, à l'observation philosophique des caractères,
« telle qu'on la voit dans Montaigne et Labruyère; mais
« ils en avaient déjà plus eux-mêmes : l'oppression avait
« renfermé leur génie dans leur propre sein. »

« La littérature doit beaucoup au christianisme dans
« tous les effets qui tiennent à la puissance de la mélan-
« colie. La religion des peuples du Nord leur inspirait de
« tout temps, il est vrai, une disposition, à quelques
« égards, semblable; mais c'est au christianisme que les
« orateurs français sont redevables des idées fortes et
« sombres qui ont agrandi leur éloquence. »

Ces phrases sont bien explicites; elles constatent, chez les modernes, un triple avantage sur les anciens. Nous représentons mieux qu'eux les agitations de l'âme, nous peignons mieux les caractères, nous avons dans la mélancolie une source nouvelle d'effets poétiques. L'art n'est donc pas demeuré stationnaire, il a donc augmenté ses richesses; lui aussi peut nourrir des espérances sans bornes, car il est infini comme ses deux éléments générateurs, le monde et la pensée.

D'aussi vifs rayons de lumière, perçant la nuit où errait Delphine, étaient les indices certains d'une prochaine aurore. Elle se leva, cette aurore, splendide et féconde; le livre *De l'Allemagne* annonça que l'auteur avait brisé le charme désastreux de la routine, et que son génie, libre enfin d'hallucinations mensongères, prenait hautement le parti de la vérité. Mais n'anticipons point sur l'avenir.

CHAPITRE II.

Le Génie du Christianisme, par M. le vicomte de Chateaubriand.

La première année de notre siècle avait vu paraître le grand ouvrage de madame de Staël sur la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions ; le *Génie du Christianisme* illustra la seconde. Les deux auteurs abordaient les mêmes difficultés et débarquaient, pour ainsi dire, aux mêmes plages ; seulement ils débarquaient sur des points contraires. Pendant que madame de Staël prêchait la théorie de la perfectibilité humaine, sans vouloir l'étendre jusqu'aux arts, Chateaubriand émettait des principes opposés. Il niait cette amélioration indéfinie que rêvait la brillante élève du dix-huitième siècle. Il reconnaissait bien la supériorité des modernes sur les anciens : son livre avait pour but la démonstration de cette préexcellence. Mais tous leurs avantages lui paraissaient tirer leur source de la religion chrétienne; des dogmes plus vrais, plus profonds, plus grandioses, avaient, selon lui, poussé l'intelligence au delà de l'étroite méditerranée où voguait la conception antique. Ses arguments n'avaient pas toutefois la portée restreinte qu'il leur croyait; sincère champion du catholicisme, il le jugeait le dernier terme du développement humain, et fermait la barrière de l'histoire après son entrée dans la lice. Or, comme il était le dernier venu, soutenir sa prééminence, c'était au bout du compte soutenir le progrès, et les partisans de la perfectibilité continue pouvaient accepter la démonstration de l'auteur sans accepter sa limitation; il justifiait le passé le plus voisin de nous en se défendant de l'espérance : on pouvait admettre ses vues sans renoncer aux promesses de l'avenir. Chateaubriand a donc rendu des services positifs à la doctrine de l'avancement : il mérite d'autant plus d'être compté parmi ses apôtres, que, le premier dans notre siècle, il s'est déclaré pour le progrès littéraire [1]. Ce système, dont nous avons indiqué l'origine et la nature, dont nous avons raconté l'histoire pendant une longue période, avait encore besoin de défenseurs. Il n'était pas hors d'affaire et devait soutenir des luttes de plus en plus violentes. Chateaubriand eut la gloire de ranimer le débat : il envisageait la question d'une manière toute nouvelle et semblait découvrir une seconde fois la théorie précédemment formulée par Perrault.

Dans le *Génie du Christianisme*, il avait le dessein de montrer, comme il nous le dit lui-même : « que de toutes « les religions qui ont jamais existé, la religion chrétienne « est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable « à la liberté, aux arts et aux lettres; que le monde mo- « derne lui doit tout, depuis l'agriculture jusqu'aux scien- « ces abstraites, depuis les hospices pour les malheureux « jusqu'aux temples bâtis par Michel-Ange et décorés par

---

[1] Il a, par la suite, admis le progrès sans restriction.

« Raphaël ; qu'il n'y a rien de plus divin que sa morale, « rien de plus aimable, de plus pompeux que ses dogmes, « sa doctrine et son culte ; qu'elle favorise le génie, épure « le goût, développe les passions vertueuses, donne de la « vigueur à la pensée, offre des formes nobles à l'écrivain « et des moules parfaits à l'artiste. » Certes, au sortir d'un siècle railleur, après toutes les tempêtes qu'avait essuyées le christianisme, et lorsque l'auteur foulait encore les grêlons qui en attestaient la violence, lorsque les derniers échos de leurs tonnerres ne s'étaient pas encore perdus dans l'éloignement, il y avait du courage à chanter ainsi la grandeur du Christ, à célébrer les miracles d'une foi pure et à dresser une théorie nouvelle en face de l'ancienne poétique.

Cette résolution n'était cependant pas si téméraire qu'elle le semble au premier abord. Une foule d'hommes étaient las de l'irréligion et de la sécheresse qui avaient longtemps fané, rongé, comme une sorte de nielle, toutes les productions de l'esprit. On ne voyait point alors les heureuses conséquences des idées, de la lutte révolutionnaires ; les terribles moyens dont on s'était servi, les infortunes causées par un bouleversement général, frappaient seuls les regards ; on connaissait le débordement et les ravages du fleuve, on ignorait la fécondité de ses limons. L'espérance et la joie ayant abandonné la terre, l'âme cherchait des consolations autre part ; elle s'éloignait d'un monde turbulent où ne résonnaient que des voix discordantes et des bruits de sinistre augure. Elle se réfugiait dans les cloîtres délaissés, dans les églises solitaires : là régnait encore la paix bannie de tous lieux ; l'idéal et ses visions magiques flottaient sous les longues arcades ; les esprits froissés en adoraient le silence et le mystère.

Un autre asile leur ouvrait ses profondeurs ; la nature les conviait aux pompes sereines qu'entretient l'immortelle pensée. Plus, en effet, le tumulte est grand parmi les hommes, plus le monde extérieur semble tranquille. On s'égare avec délices au milieu de ces bois dont tous nos chagrins ne font pas tomber une feuille, dont tous nos crimes ne ternissent pas l'éblouissante verdure. Ailleurs, chaque objet se montre à nous comme un signe funèbre ; la douleur, la mort, la crainte, le désespoir, se traînent en pleurant sur les bords de notre route. Mais là, parmi les fleurs des landes ou des montagnes, nous ne trouvons que grâce et que jeunesse ; une vie splendide rayonne sous nos yeux et nous donne dans sa sécurité un gage de son éternité. Cette vue chasse loin de nous les spectres désolants ; nous sentons la joie se ranimer au fond de notre cœur.

L'action de la nature et celle des doctrines religieuses se combinent donc pour réveiller en nous la conscience de notre force, que les misères, l'ineptie et la perversité générales avaient un moment suspendue. Nous nous disons que l'homme serait bien grand s'il ne viciait pas ses tendances originelles, s'il se conformait aux lois de la raison et se laissait gouverner par la justice. Nous admirons, en scrutant son essence, le divin auteur qui l'a produite, comme nous avions déploré sa bassesse quand il se roulait à nos yeux dans la honte. Comparant sa destination avec ses actes, la pauvreté des uns fait ressortir la majesté de l'autre. On touche ainsi les deux limites de sa nature; on voit d'un même coup d'œil sa noblesse intime, la grandeur du but qu'il lui est permis d'atteindre et le degré d'avilissement où il tombe, quand il s'éloigne de sa fin. Peu à peu la haute idée que l'on se forme de la constitution morale prise en elle-même vous remplit de dégoût pour les individus, car la plupart ne nous offrent qu'une image altérée de leur vrai type. On regarde alors la foule comme un *vaste désert,* et on ne lui prodigue point une sympathie dont on la juge indigne. Mais la tendresse innée du cœur humain se trouvant sans objet, s'accumule et s'enflamme intérieurement, pareille à ces feux subits qui prennent dans les houillères. Un secret besoin d'émotions, une sentimentalité indécise remplace les transports de l'amour et les joies de l'amitié; l'ardeur qui se serait exhalée en jets brillants couve au sein de la mine; elle la ronge, elle l'inonde de sinistres vapeurs. La solitude a ses tourments comme ses plaisirs; René, qui goûte les uns, ne peut éviter les autres. La fleur qu'il aime est belle et douce, mais elle cause une ivresse terrible, et la mort s'échappe de son sein.

Complète supériorité des modernes, religion, nature, grandeur et misère de l'homme, vague des passions inoccupées, tristes rêveries d'une âme sans attachements, voilà dans quelles sources profondes le barde a puisé l'enivrante boisson qu'il nous offre. Toutes ses idées particulières, tous ses effets poétiques, dérivent de ces principes généraux, de ces sentiments créateurs. Il a poursuivi la réforme dont Jean-Jacques, Diderot, Buffon et Bernardin de Saint-Pierre avaient jeté les bases. C'était une rivière importante, il en a fait un grand fleuve dès qu'il y a joint ses ondes.

Outre l'avantage d'un goût plus décidé, il a eu sur eux celui de comprendre nettement sa position. Ces hommes d'élite innovaient un peu à leur insu ; il a innové en connaissance de cause, et a formulé la théorie des changements que l'art devait subir dans ses mains. Il a été de l'ensemble jusqu'aux détails; il a fait tout ce qu'il pouvait faire de son point de vue. Tâchons d'exposer méthodiquement ses idées essentielles.

Le *Génie du Christianisme* se divise, comme on sait, en quatre parties : la première traite du dogme et de la doctrine ; la seconde, de la poésie; la troisième, des beaux-arts et de la littérature; la quatrième, du culte et des services rendus à la société par les croyances de nos pères. La seconde et la troisième sembleraient donc appeler seules notre attention ; elles renferment les principes de l'auteur sur la littérature et les arts. Mais l'ouvrage entier ne forme réellement qu'une poétique. Lorsque Chateaubriand met la faiblesse des conceptions religieuses de l'antiquité, les vices de ses mythes, les ridicules de ses dieux en opposition avec la profondeur, l'éclat et la majesté des enseignements chrétiens, il plaide pour nos poëtes, car l'idée de l'Être suprême revient sans cesse dans l'art et lui fournit une multitude de ressources, lui permet d'obtenir une multitude d'effets auxquels nulle autre ne donne lieu. Plus cette notion s'épure et s'élève, plus elle élève et purifie l'âme des bardes. Elle la soutient, elle l'aide conséquemment davantage ; elle lui dévoile maint horizon que l'on n'apercevait pas du haut des systèmes antérieurs. L'œuvre acquiert dès lors certains mérites précédemment inconnus. Par la pente de son génie, Chateaubriand se trouve porté à mettre en lumière toute la valeur de ces bénéfices ; le côté pittoresque des choses est celui qui l'impressionne le plus vivement. De là une foule de remarques littéraires dans la partie où l'on croyait ne trouver que des abstractions théologiques. Le début même du premier livre n'annonce-t-il pas un homme ravi des *beautés* de sa foi, épris pour elle d'une admiration plastique, et la jugeant au milieu d'une sorte d'ivresse causée par sa magnificence?

Ces préoccupations d'artiste, en augmentant la valeur critique du livre, assurent à jamais sa durée. Si l'auteur avait voulu défendre le dogme et convaincre les âmes, sa publication serait allée rejoindre au sein de l'obscurité mille volumes de doctrine sans intérêt et sans influence. Mais il a expliqué les rapports du christianisme avec la poésie, la nature, l'essence de l'homme et les besoins de la société ; on peut admettre ses vues et ne point partager ses convictions. Il porte un flambeau dans les ruines d'un âge à demi écroulé, nous nous servons de sa lumière pour en juger le plan et le style, pour en découvrir la grandeur; mais nous conservons nos habitudes d'esprit, et nous sortons de là comme d'un rêve magique où nous aurions, pendant quelques heures, senti revivre au fond de nous-mêmes les illusions du passé.

Chateaubriand s'occupe d'abord des mystères. Il trouve que ceux des religions antiques ne concernaient pas l'homme, « et ne formaient tout au plus qu'un sujet de « réflexions pour le philosophe, et de chants pour le poëte. « Nos mystères, au contraire, s'adressent à nous; ils « contiennent les secrets de notre nature. Il ne s'agit plus « d'un frivole arrangement de nombres, mais du salut et « du bonheur du genre humain. » Les sacrements lui paraissent aussi adaptés à notre condition avec une justesse merveilleuse. Ils nous prennent au début de notre pèlerinage, soutiennent notre fermeté pendant la route, et, lorsque nous atteignons le bout de la carrière, nous reçoivent dans leurs bras pour nous rendre la mort plus douce. Si les cultes païens ont de même sanctifié les principales actions de la vie, le christianisme seul a pensé aux douleurs de l'agonisant et veillé près de sa couche.

La morale apostolique n'éclipse pas moins celle qui l'a devancée. Les sages de la Grèce ne recommandaient que la force, la tempérance et la prudence; les vertus les plus grossières, les plus utiles pour le bonheur matériel, les plus proches de l'égoïsme, avaient absorbé toute leur attention. Jamais, dans sa nuit spirituelle, un ancien n'aurait vu descendre à lui, du firmament, comme trois messagers lumineux, la foi, l'espérance et la charité: la foi qui donne à l'âme l'inébranlable pouvoir de la conviction; l'espérance qui fait de nos désirs mêmes un de nos plus grands mérites, en sorte que l'on est récompensé pour avoir mis sur son front cette joyeuse couronne; la charité, fille de Jésus, qui s'en va par le monde, tarissant les pleurs, calmant les blessures, prêchant l'union, l'amour et le sacrifice. Et les dix commandements du Seigneur, ne laissent-ils pas bien loin derrière eux tous les préceptes si vantés que nous ont transmis les anciens ? Au lieu de maximes vagues, incohérentes, superflues ou vulgaires, la loi chrétienne nous offre une suite de règles morales, sans contradictions, sans erreurs ; elle nous enseigne comment nous devons honorer Dieu , comment nous devons traiter nos semblables. Les livres saints nous donnent une explication plus majestueuse , plus nette et plus satisfaisante de l'origine du monde , de la naissance et des misères de l'homme , que toutes les cosmogonies païennes. Enfin , cette âme prisonnière dans les liens du corps , cette reine déchue qui gémit loin de son trône et espère de meilleurs destins , le Christ seul nous a nettement révélé son existence , sa grandeur et son immortalité. Voilà les observations fondamentales sur lesquelles repose la première partie de l'ouvrage.

Or, il est manifeste que tant d'améliorations ne peuvent être perdues pour l'art. Une doctrine qui établit entre le ciel et la terre des rapports plus intimes, plus suivis, plus directs, ne peut manquer d'ennoblir les créatures et de donner au créateur une indulgence touchante, un amour, une compassion sublimes. L'humanité s'idéalise en se rapprochant d'un Dieu sans bornes et sans souillures; Dieu intéresse plus vivement le cœur de l'homme en se rapprochant de lui ; double effet dont la poésie a dû se servir pour atteindre à des beautés nouvelles. Quelles ressources offraient ces dieux païens, souvent plus lâches, plus grossiers, plus corrompus que leurs adorateurs? Quand ils descendaient de l'Olympe, ils ne se proposaient pas d'éclairer les intelligences, de détruire les haines, d'apaiser les chagrins, mais de séduire les jeunes garçons et les jeunes filles. La destinée de l'homme ayant été mieux comprise dans l'ère actuelle, a dû être mieux peinte avec ses tourments, ses luttes, ses joies , ses espérances. Le drame intérieur, le combat silencieux de la volonté contre les passions, guerre où se heurtent, s'étreignent, s'abattent tour à tour nos divers penchants, ne pouvait être décrit que par une poésie spiritualiste. Et, à mesure que la morale atteint de plus hautes régions, comme l'idée du sage, du héros, celles de l'amant, de la vierge, du monarque et du père, suivent fidèlement ses progrès ! Des vertus jusqu'alors ignorées paraissent sur le théâtre de l'art ; le principe de l'immortalité agrandit encore son domaine, l'emporte, quand il veut, loin des préoccupations journalières, et lui ouvre les trois mondes qu'a parcourus le génie de Dante.

Examinons en détail, avec l'auteur de *René,* les perfectionnements littéraires produits par le christianisme. Ici, nous nous voyons forcés d'établir une distinction. Les idées principales de Chateaubriand sont toujours neuves et bonnes ; mais quelquefois la manière dont il les expose, les observations qu'il y joint, leur ôtent de leur prix. Quoique réformateur dans l'ensemble, il n'a pu secouer certaines habitudes morales communes à son époque, ni se défendre de certaines vues qui régnaient alors [1]. Il suit trop souvent la marche empirique ; au lieu de débattre les questions en elles-mêmes et de se placer au point de vue général, il se laisse par moments aller tout d'abord à l'exemple ; il néglige la poésie pour les œuvres poétiques, les considérations abstraites et fondamentales pour des remarques sur tel ou tel écrit dont il eût mieux expliqué la nature, s'il avait fait usage de l'autre méthode. Ces deux circonstances ont probablement nui au résultat critique de l'ouvrage. Bien des personnes n'ont point démêlé ou suffisamment apprécié les tendances novatrices obscurcies par des concessions traditionnelles, bien des lecteurs n'ont pas aperçu les idées théoriques sous la luxuriante végétation de détails qui les enveloppe et les dérobe accidentellement aux regards, comme un fruit savoureux noyé dans un épais feuillage. Ces idées ne manquent pourtant point d'étendue ; il n'est même pas rare que l'auteur les formule avec une grande justesse.

---

[1] En voici quelques exemples : « Les modernes, dit-il, sont en général plus savants, plus délicats, plus déliés, souvent même plus intéressants dans leurs compositions que les anciens ; mais ceux-ci sont plus simples, *plus augustes*, *plus tragiques*, *plus abondants*, et surtout *plus vrais* que les modernes Ils ont *un goût plus sûr et une imagination plus noble*, etc. » C'est une contradiction évidente. « Il est certain, dit-il ailleurs, qu'on ne doit élever sur le cothurne que des personnages pris dans les hauts rangs de la société. » « *Divertir* afin d'*enseigner*, dit-il encore, est la première qualité requise en poésie. »

Le livre premier est le moins beau de tous. L'admiration que depuis longtemps on épanche aux pieds d'Homère et de Virgile, ainsi qu'un parfum banal, exerçait trop d'empire sur Chateaubriand ; il n'osait considérer le poëme épique avec une entière indépendance. A travers tous ses discours percent des souvenirs grecs et latins. Il débute par une maxime que lui suggèrent les trois grandes créations païennes, et qui, une fois admise, condamnerait, annulerait sans retour *la Divine comédie, le Paradis perdu* et *la Messiade;* en sorte que les rangs des épopées modernes se trouveraient déjà bien éclaircis. Dans toutes les œuvres de ce genre, « les hommes et leurs « passions sont faits, selon lui, pour occuper la première « et la plus grande place. Ainsi, tout poëme où une reli« gion est employée comme *sujet* et non comme *acces« soire,* où le *merveilleux* est le *fond* et non l'*accident* « du tableau, pèche essentiellement par la base [1]. » Il tire de là ce corollaire étrange, que les temps modernes ne fournissent pas plus de deux beaux sujets épiques, l'un étant les *Croisades,* et l'autre la *Découverte du nouveau monde.* Or, ce dernier n'ayant pas eu l'honneur d'occuper une main habile, la *Jérusalem* du Tasse devient la seule production héroïque dont puisse s'enorgueillir l'ère chrétienne. Bien mieux, comme l'entreprise du navigateur génois, accomplie en 1492, marque, pour ainsi dire, la fin du moyen âge, il se trouverait que les temps intermédiaires n'ont engendré qu'un seul fait d'une haute valeur. C'est une sentence inadmissible.

---

[1] Desmarest de Saint-Sorlin avait soutenu le contraire avec bien plus de raison.

Une foule d'actions conviennent à l'épopée ; il suffit qu'elles permettent au barde de tracer une peinture générale de l'univers contemporain, et tous les éléments dont se forment les périodes organiques sont unis par des liens si étroits qu'on aurait peine à les diviser ; ils se réclament mutuellement et l'on n'ébranle pas plus tôt l'un que tous les autres remuent. L'homme ne saurait être séparé du monde et de Dieu, le monde de Dieu et de l'homme, ni Dieu de son œuvre, c'est-à-dire de l'homme et du monde. Voilà pourquoi *la Divine comédie,* le poëme de Milton et celui de Klopstock nous intéressent aussi vivement que les luttes d'Achille et d'Hector. L'enfer, le purgatoire, le paradis, n'offrent-ils pas au chrétien l'image anticipée de son existence à venir ? Ne le remplissent-ils pas successivement de crainte, d'espoir et de joie ? Qu'y voit-il d'ailleurs ? des individus de son espèce. Dans ces régions surnaturelles, l'homme se montre partout. La terre n'y figure pas moins ; car les souffrances des damnés, le bonheur des élus, nous ramènent sans cesse à la vie actuelle. où ces châtiments et ces récompenses ont été mérités. De quoi parle le poëte avec son guide, de quoi parlent les morts qu'il interroge, sinon de ce qui a déterminé leur condition présente ? L'auteur ne nous raconte-t-il pas l'histoire de son temps ? Et si les choses d'ici-bas ont leur place dans le pays des ombres, comment Dieu n'y aurait-il point la sienne ? N'est-ce pas lui qui a creusé cet abîme, élevé cette montagne. suspendu dans l'infini ce ciel immense où rayonnent comme autant de constellations des phalanges d'âmes glorieuses? N'est-ce point sa justice qui a envoyé l'un au gouffre éternel, placé l'autre sur la colline des expiations, ouvert aux bienheureux les paisibles retraites du firmament? Et le poëme de Milton, celui de Klopstock, ne nous entretiennent-ils pas de nos intérêts les plus chers? *Le Paradis perdu* nous fait assister à la création du monde et à la chute de l'homme, cette chute qui, selon les livres saints, lui a donné pour compagnes la tristesse, la douleur et la mort; *la Messiade* nous peint les angoisses du Christ, sa charité, son dévouement, et nous expose la sublime histoire du Golgotha, qui nous a tous sauvés.

Chez les anciens, l'univers fantastique avait des proportions tellement restreintes, les idées de la vie future nageaient tellement dans le vague, elles séduisaient si peu l'intelligence, qu'un poete n'aurait pu transporter au delà du globe le drame de la destinée; mais depuis le triomphe du dogme chrétien, le monde surnaturel a pris une si grande extension, l'immortalité de l'âme a rendu si intéressantes pour nous les sombres plages de l'avenir, elles réduisent si bien l'existence actuelle à un point de notre durée, que l'art a dû franchir en mainte occasion les bornes du réel et placer au milieu de l'éther la scène tragique où se débat notre sort. Rien dans ce triste séjour ne nous révèle en effet ni le principe de notre existence, ni le but vers lequel nous marchons, et tout y dépend de la sphère invisible. M. de Chateaubriand a donc eu tort d'appliquer à la poésie moderne une loi observée par la poésie antique, le fond sur lequel travaillaient l'une et l'autre n'ayant aucune ressemblance.

A part cette erreur générale, et quand il examine, en elles-mêmes ou dans leurs relations avec le dogme chrétien, les épopées modernes, l'auteur des *Natchez* montre un sentiment de l'art plus juste et plus exercé que tous les critiques d'alors, sans excepter madame de Staël, souvent égarée par l'étroite philosophie du siècle antérieur et par les principes d'utilité littéraire dont elle n'était pas encore revenue.

Mais c'est surtout lorsqu'on étudie le second livre, c'est surtout depuis ce livre jusqu'à la fin de l'ouvrage, qu'on voit les idées de Chateaubriand se purifier et s'éclaircir. Envisageant d'abord les caractères, il en distingue deux espèces : les caractères naturels, comme ceux de l'époux, du père, de la mère, de la fille, et les caractères sociaux, comme ceux du prêtre et du guerrier ; il cherche quelles améliorations le vrai culte a dû apporter dans leur peinture. Ici, nous ne pouvons mieux faire que de transcrire ses paroles :

« La plus belle moitié de la poésie, dit-il, la moitié dra-
« matique, ne recevait aucun secours du polythéisme : la
« morale était séparée de la mythologie. Un dieu montait
« sur son char, un prêtre offrait un sacrifice ; mais ni le
« dieu, ni le prêtre n'enseignaient ce que c'est que l'homme,
« d'où il vient, où il va, quels sont ses penchants, ses
« vices, ses fins dans cette vie, ses fins dans l'autre. Dans
« le christianisme, au contraire, la religion et la morale
« sont une seule et même chose. L'Écriture nous apprend
« notre origine, nous instruit de notre nature ; les mys-
« tères chrétiens nous regardent, c'est nous qu'on voit
« de toutes parts, c'est pour nous que le fils de Dieu s'est
« immolé. Depuis Moïse jusqu'à Jésus-Christ, depuis les
« apôtres jusqu'aux derniers Pères de l'Église, tout offre
« le tableau de l'homme intérieur, tout tend à dissiper la
« nuit qui le couvre ; et c'est un des caractères distinctifs
« du christianisme d'avoir toujours mêlé l'homme à Dieu,
« tandis que les fausses religions ont séparé le Créateur
« de la créature.

« Voilà donc un avantage incalculable que les poëtes
« auraient dû remarquer dans la religion chrétienne, au
« lieu de s'obstiner à la décrier. Car, si elle est aussi belle

« que le polythéisme dans le *merveilleux*, ou dans les « rapports des *choses surnaturelles*, elle a de plus une « partie dramatique et morale que le polythéisme n'avait « pas. »

Après cette belle entrée en matière, Chateaubriand compare l'idéal de l'époux chez les anciens et chez les modernes. Il trouve dans les époux chrétiens plus d'élévation, de tendresse et de grâce. Si Ulysse, si Pénélope ont une certaine ingénuité rustique, Adam est à la fois plein de noblesse et d'innocence, Ève pleine d'abandon et de charme. Une doctrine religieuse qui a fait un sacrement de l'union des sexes, qui a rendu le mariage indissoluble et environné sa célébration d'une pompe auguste, devait nécessairement avoir cette conséquence. Elle en a cultivé la partie morale sur laquelle les instincts l'emportaient de beaucoup au temps du paganisme.

Le père a aussi dû prendre une physionomie plus douce et plus majestueuse, sous un dogme plus pur et qui intéresse davantage le cœur. Son autorité n'est pas un despotisme sévère qui lui donne droit de vie et de mort; c'est un pouvoir légitime fondé sur l'expérience et l'amour. Elle se trahit moins par des ordres que par une sollicitude continuelle. Dans l'antiquité, le père avait uniquement souci de la destinée terrestre de ses fils. Il les préservait des dangers, il formait leur adresse, il leur montrait et leur décrivait de loin les routes de l'existence. Le père chrétien a d'autres obligations; le salut de ses enfants lui paraît aussi précieux, plus précieux même que leur bonheur actuel; il leur doit une discipline morale, et, quand viendra la fin du monde, il répondra de leur jeune âme au souverain ordonnateur. Priam baise les mains d'Achille pour qu'il lui rende le corps de son fils; s'il était seulement captif, il ne chercherait de même que sa délivrance matérielle. Lusignan ne pleure point l'esclavage de sa fille : il pleure l'idolâtrie qui en est la suite; il ne songe point à ses fers :

il songe à éclairer son esprit, à lui ouvrir les cieux, dont une fausse religion lui interdirait les portes. Le christianisme a, comme on le voit, doublé les ressources de l'art en doublant les liens de la paternité.

Et la mère, quelle influence a eue sur elle une religion sympathique, dont le fondateur accueillait avec tant de bonté les petits enfants! Une sensibilité plus vive, un amour plus héroïque l'attache au fruit de ses entrailles. Chez les anciens, la tendresse conjugale dominait la tendresse maternelle, car elle apporte des joies et ne demande pas de sacrifices. Le dévouement de cette dernière a pris de nouvelles forces sous un culte ascétique, où l'abnégation était le fondement de toutes les vertus. Combien aussi cette délicatesse morale, engendrée par lui, a rendu plus intimes, plus profondes, les jouissances de la mère qui élève son fils! Il lui appartient davantage; elle est libre, elle peut le suivre en tous lieux; elle possède dans leur plénitude les droits maternels, et n'a pas l'air, comme autrefois, d'une simple nourrice.

En adoucissant les traits du père, en augmentant son affection ainsi que l'affection et la dignité de la mère, le christianisme a nécessairement accru le respect, la tendresse du fils et de la fille. Le décalogue y portait par une exhortation spéciale. Le fils ne voyait plus dans son père un juge terrible, mais un protecteur et un guide bienveillant. Sa mère n'était plus pour lui une créature inférieure, mais une gardienne angélique et une sainte admonitrice. Quant à la fille, ces sentiments prenaient chez elle une délicatesse, une grâce particulières. D'autres liens que ceux de la simple nature venaient corroborer l'union qui associe l'enfant à l'auteur de ses jours. Dans la pièce d'Euripide, Iphigénie ne cache point sa terreur de la mort et son désir d'y échapper : c'est la fille *naturelle* qui obéit à l'autorité de son père comme à une force, mais qui, sollicitée par une autre force, l'instinct de la conservation, ne demanderait pas mieux que d'annuler la première. Dans Racine, Iphigénie attend l'heure solennelle avec une résignation sublime. Son père et les dieux ont parlé; elle leur abandonne sa vie sans murmure. C'est la fille *chrétienne*. L'auteur ne lui a prêté ce courage « que par l'impulsion secrète « d'une institution religieuse qui a changé le fond des « idées et de la morale. »

De ces progrès manifestes, Chateaubriand tire une conséquence non moins évidente : « Le christianisme, dit-il, « n'enlève rien au poëte des caractères *naturels*, tels que « pouvait les représenter l'antiquité, et il lui offre de plus « son *influence* sur ces mêmes caractères. Il augmente « donc nécessairement la *puissance*, puisqu'il augmente « le *moyen*, et multiplie les *beautés* dramatiques en mul« tipliant les *sources* dont elles émanent. »

Passons maintenant aux caractères sociaux; il les réduit à deux pour l'écrivain, ceux du prêtre et du guerrier.

Qu'était le ministre des autels, chez les Grecs? Un maître des cérémonies nationales, et rien de plus. Il guidait le cortége des fêtes, accomplissait les rites ordonnés, puis disparaissait dans le mystère de sa demeure. Et quelles étaient habituellement ses fonctions? Égorger des bœufs, des chevaux, des moutons et des génisses, consulter leurs entrailles fumantes, se rougir de leur sang et dépecer leurs membres, voilà les nobles travaux dont il s'acquittait! L'encens, la myrrhe et l'aloès devaient lui être bien utiles. Nous ne pourrions endurer la vue de pareils sacrifices, nous n'assisterions point sans dégoût à ces pompes d'abattoir. Comme les soins du prêtre moderne sont différents! Il ne souille point ses bras, il ne contracte pas son visage, il ne frappe pas des bêtes innocentes. Le calme est sur son front, la bonté dans ses regards; il conserve une attitude majestueuse et n'immole d'autre victime que l'agneau symbolique. Au lieu des cris de douleur qui ébranlaient autrefois le sanctuaire, on n'entend que les soupirs de l'orgue et la lente mélodie du plain-chant. Si nous suivons hors de l'église cet homme pieux, ce serviteur de Jésus, combien son active charité l'emporte sur l'indolence du pontife romain ! Il visite le malade, il instruit l'ignorant, il console l'affligé. Le vieillard qu'il exhorte au lit de mort lève vers le ciel des yeux pleins d'espérance et abandonne sans regret le terrestre exil.

Le caractère du guerrier n'a pas subi des modifications moins importantes. « La barbarie et le polythéisme ont « produit les héros ; la barbarie et le christianisme ont « enfanté les chevaliers du Tasse. Or, quelle différence « entre des chevaliers si francs, si désintéressés, si hu- « mains, et des guerriers perfides, avares, cruels, insul- « tant aux cadavres de leurs ennemis ; poétiques enfin par « leurs vices, comme les premiers le sont par leurs ver- « tus ! » En effet, les religions païennes, n'ayant que des principes de conduite fort vagues, n'ont pu mettre au jour ce *beau idéal moral* dont le christianisme a été la source et que les chevaliers aspiraient à réaliser en eux-mêmes. « La foi ou la fidélité était leur première vertu ; la fidélité « est pareillement la première vertu du christianisme.

« Le chevalier ne mentait jamais. Voilà le chrétien.

« Le chevalier était pauvre et le plus désintéressé des « hommes. Voilà le disciple de l'Évangile.

« Le chevalier était tendre et délicat. Qui lui aurait « donné cette douceur, si ce n'était une religion humaine, « qui porte toujours au respect pour la faiblesse ! »

Ces qualités que nos pères associaient au génie des batailles, nous ne les en avons point séparées. Le lecteur moderne ne s'intéresserait nullement à un capitaine avide, fourbe et cruel. La bravoure ne lui est pas uniquement nécessaire ; on ne lui pardonnerait point son mauvais naturel en considération de ses exploits.

Le christianisme a aussi exercé une vive influence sur les passions. Cherchant toujours à les restreindre, il augmente les luttes intérieures, il les complique d'éléments nouveaux et accroît leur énergie en mainte circonstance. Dans son atmosphère, la sensibilité se développe comme dans un milieu singulièrement propice. Ne nous ordonne-t-il pas d'entretenir, de développer nos tendances affectueuses? Ne nous prêche-t-il point l'amour de Dieu, la bonté, la charité, la fraternité ? Sous son mélancolique ascendant, la rêverie se joint aux effets naturels des inclinations pour augmenter leur puissance. La mort elle-même ne brise pas les liens qui nous attachent l'un à l'autre. Après la vie actuelle commence une vie sans fin ; nous retrouvons au delà du tombeau les créatures que nous avons chéries. Les affections malheureuses se nourrissent de cette espérance, l'amour déjoué se console par l'attente d'une réunion certaine avec l'objet de ses vœux. L'amour prospère compte sur l'éternelle durée de son bonheur.

Ce sentiment, tel qu'il se montre parmi nous, fut même entièrement ignoré des anciens. Il a fallu toute la vigueur morale du christianisme pour former ce mélange des sens et de l'âme où un idéalisme enthousiaste se joint à l'ardeur d'un penchant involontaire. C'est lui qui, s'efforçant toujours d'épurer le cœur, a trouvé moyen de spiritualiser les propensions les moins spiritualistes. Voilà donc une nouvelle ressource offerte aux auteurs modernes ; ils peuvent se servir des plus nobles images, des traits les plus délicats et des touches les plus fières, lorsqu'ils veulent peindre une passion désormais aussi élevée que brûlante. Sous cette forme, elle constitue la base de presque tous nos romans et d'une foule de drames; notre littérature lui doit mille beautés que les anciens n'eussent jamais obtenues.

Chateaubriand distingue deux espèces d'amour : l'amour passionné, l'amour champêtre. Le premier n'a été peint avec tous ses orages, toutes ses fluctuations, toutes ses ivresses, que depuis l'établissement du catholicisme. Avant cette époque, il lui manquait l'exaltation qui le rend si doux et si dangereux pour les peuples modernes. La Phèdre antique n'aurait point éprouvé les inquiétudes, les souffrances, les regrets, les violents transports qui déchirent la Phèdre française. Julie d'Étange et Saint-Preux, Clémentine, Héloïse et Abailard, n'ont point leurs analogues dans la littérature païenne.

L'amour champêtre avait besoin que les faunes, les dryades, les óréades, fussent bannis des monts et des vallées qu'ils défiguraient. Tant que l'homme ne s'est point trouvé seul au milieu de la nature, il n'a compris ni ses secrets, ni sa grâce, ni son immensité. Une foule d'impressions mystérieuses n'arrivaient point jusqu'à son âme. Les Grecs d'ailleurs ne possédaient pas le semtiment exquis des modernes, cette merveilleuse délicatesse qui s'ébranle au moindre souffle, et nous permet de sympathiser avec les objets extérieurs comme avec des créatures de notre espèce. Quel homme des anciens temps se serait abîmé à notre manière dans la contemplation du monde, se serait pris de tendresse pour un oiseau, pour une fleur et eût admiré, en toutes choses, les raffinements de l'intelligence divine? N'y a-t-il point d'ailleurs une harmonie parfaite entre l'innocence ou la résignation chrétienne et les chastes beautés de la nature? Aucune églogue antique n'approche de *Paul et Virginie.*

A ces passions agrandies, purifiées, le christianisme a joint une passion nouvelle. Les anciens ont ignoré la dévotion enthousiaste, si fréquente parmi les disciples de Jésus. L'ardente foi qu'exige et qu'inspire son austère doctrine a produit des effets miraculeux. Ces moines qui de l'aube jusqu'au soir défrichaient des landes inhabitées et passaient la nuit en prières, ces anachorètes établis dans la solitude pour y mortifier leurs appétits et s'humilier sans relâche devant l'Éternel ; ces martyrs qui défiaient les bourreaux, ces croisés qui allaient saintement rendre l'âme sous le ciel de Jérusalem, obéissaient tous à une impulsion morale, à un zèle extraordinaire dont aucune autre époque n'a fourni d'exemple. Polyeucte idolâtre eût-il sacrifié ses jours au maintien de sa conviction ? Se serait-il dévoué pour une déesse impudique? Aurait-il souffert la torture et la mort pour un dieu abominable? « La religion chrétienne est donc une sorte de passion qui « a ses transports, ses ardeurs, ses soupirs, ses joies, ses « larmes, ses amours du monde et du désert. »

Chateaubriand découvre aussi dans la foi de nos aïeux la source de ces vagues émotions, de ces douces et profondes rêveries auxquelles les modernes s'abandonnent avec une poétique nonchalance.

Voilà comment procède le noble auteur ; il examine successivement chacune des parties intégrantes de l'art ; il observe la forme qu'elle avait prise chez les anciens, la forme qu'elle a revêtue chez les modernes. Il les compare l'une à l'autre, et fait ressortir la supériorité des éléments actuels. Çà et là, il trouve des matériaux que ne possédaient pas les nations antiques. Une vive joie le pénètre alors et augmente la limpidité, la fraîcheur, l'éclat de son style. Nous voudrions suivre pas à pas le progrès de sa pensée ; on a rarement la satisfaction de cheminer sous les auspices d'un tel voyageur. Mais nous ne pouvons comme lui marcher sans inquiétude ; l'espace, qui ne lui a point manqué, nous manquerait bientôt. Nous nous contenterons donc de l'avoir escorté jusqu'à la grève d'un important promontoire ; nous le laisserons s'embarquer pour les îles lointaines, et nous l'accompagnerons de tous nos vœux. Cependant, nous décrirons en peu de mots le reste de son expédition. Ce bref itinéraire suffira, puisqu'on est libre de recourir au texte original; nous désirons seulement faire voir combien d'idées neuves et mal appréciées, offre au lecteur le *Génie du Christianisme*.

Après avoir considéré l'homme et ses passions, Chateaubriand s'élance dans le monde extérieur et y porte la lumière qui l'environne. Il montre que le paganisme rapetissait la nature, que les allégories antiques sont froides et même absurdes, que la poésie descriptive n'a pu exister avant le triomphe du dogme chrétien.

Mais l'univers ne subsiste point par lui-même ; des pouvoirs immortels le régissent. L'auteur compare donc, relativement à l'effet poétique, les dieux de l'Olympe et le Dieu de l'Écriture. Les premiers ayant toutes les faiblesses, toutes les agitations humaines, sauf la peur de la mort, ne lui paraissent que des hommes plus solidement constitués. Leur vain éclat se dissipe à l'approche de l'Être infini dont le verbe a débrouillé le chaos, lancé les globes dans l'espace et appuyé la raison sur d'inébranlables fondements.

Les divinités inférieures du polythéisme ont été remplacées d'une manière non moins avantageuse par les anges, les démons , les saints et les vierges. Ce système théologique est plus beau, plus gracieux , plus varié « que la « doctrine fabuleuse , qui confondait hommes , dieux et « démons. Le poëte trouve dans notre ciel des êtres par« faits , mais sensibles et disposés dans une brillante hié« rarchie de pouvoir et d'amour. » Il y a entre eux et nous une sympathie ou une aversion que n'inspiraient ni les faunes, ni les dryades antiques. Sans cesse l'enfer complote notre perte, sans cesse les divins messagers nous prêtent leur secours; les saintes et les vierges intercèdent pour nous, et la mère du Rédempteur compatit à nos souffrances. Chez les Grecs, le ciel se terminait, en outre, au sommet de l'Olympe, et leurs dieux ne quittaient point notre atmosphère. Les génies chrétiens s'enfoncent dans l'immensité ; ils vont plus loin que le télescope et la raison de l'homme ; ils voyagent de globe en globe avec la lumière éternelle.

Ce que Chateaubriand nomme les *machines poétiques*, c'est-à-dire le mythe ou la forme qu'ont revêtue les idées chrétiennes, lui semble aussi l'emporter de beaucoup sur les mythes païens. Pour ne s'arrêter qu'au monde invisible, quelle distance sépare l'enfer, où nous introduisent Milton, Alighieri, Klopstock, et les champs Cimmériens que nous ouvre Homère, le Tartare que nous décrit Virgile ! Nous avons encore le merveilleux du purgatoire ; ce séjour, dans lequel l'âme expie ses fautes par des maux temporaires, et conserve au fond même de sa douleur une invincible espérance, nul rapsode n'en a jamais franchi le seuil. Le paradis, avec le Très-Haut pour centre et pour ornement principal, avec les anges, les séraphins, les Gloires, les Dominations, avec son éclat, son harmonie, ses joies intellectuelles, laisse bien loin derrière lui les pâles bocages de l'Élysée. Les mânes antiques regrettaient la vie : aucun regret ne trouble, chez nous, la félicité des justes.

Tels sont les changements essentiels opérés dans la littérature par notre dogme. Système fécond, il lui a rendu la grâce, la fraîcheur du jeune âge. Elle serait morte de vieillesse et d'ennui, en faisant murmurer la lyre païenne, si le Rédempteur ne lui était apparu au sommet du Golgotha, et ne lui avait enseigné de nouveaux accords. Il n'est donc pas seulement le libérateur du genre humain, il a aussi délivré l'art du sommeil effrayant qui le gagnait. Pour achever le parallèle, l'auteur de *René* oppose à l'œuvre d'Homère, forêt primitive où tous les poëtes de la Grèce et de Rome allaient chercher des inspirations, l'œuvre non moins colossale du peuple hébreu, ces livres saints autour desquels se pressent tous les poëtes modernes, comme les filles des pasteurs autour des puits de l'Idumée. Il en trouve le langage plus simple, les mœurs plus antiques, la narration plus habile, les descriptions plus riches, les images plus heureuses, le sublime plus émouvant et plus pur. Il arbore donc à la porte un étendard triomphal, puis quitte ce vieil édifice pour considérer les productions plastiques, et ce qu'il nomme spécialement la littérature.

La musique, étant par excellence l'art du sentiment et de la rêverie, a dû surtout fleurir sous une religion qui a multiplié, approfondi nos sentiments, et développé dans l'âme le principe rêveur qu'elle porte en elle, comme un secret témoignage de ses grands destins inaccomplis.

Spirituelle et morale avant tout, la religion chrétienne « fournit à la peinture un beau idéal plus parfait et plus « divin que celui qui naît d'un culte matériel. Corrigeant « la laideur des passions, ou les combattant avec force, « elle donne des tons plus sublimes à la figure humaine, « et fait mieux sentir l'âme dans les muscles et les liens « de la matière. Elle fournit aux arts des sujets plus « beaux, plus riches, plus dramatiques, plus touchants « que les sujets mythologiques. » Enfin, comme elle a seule découvert à l'homme les charmes de la nature, elle a seule rendu le paysage possible et les Ruysdaël, les Claude le Lorrain lui appartiennent. Les Grecs ne connaissaient pas même la perspective.

A peu de différence près, ces causes de supériorité militent également en faveur de la statuaire.

L'architecture a puisé dans le sol évangélique une séve plus abondante encore. Le moyen âge l'a complétement renouvelée ; il a suspendu les voûtes du temple à des hauteurs infinies, reculé les bornes de son enceinte, multiplié ses ornements et ses effets. Sous notre loi, les murailles sont devenues transparentes ; l'édifice a pris un caractère majestueux, une grandeur mélancolique dont les anciens n'ont jamais revêtu leurs bâtiments.

Ces dernières idées sur l'architecture ne sont pas tout à fait celles de notre auteur. Il ne reconnaît point d'une manière aussi positive l'excellence du style gothique. Il avait trop peu d'études spéciales et se laissait trop influencer par les opinions courantes pour émettre hardiment cette proposition hétérodoxe. Il juge donc barbares les formes de nos églises ; le système de construction le plus savant, le plus réfléchi, le plus audacieux, le plus vaste, le plus délicat, le plus sublime que le génie humain ait encore inventé, ne posséderait, à l'entendre, que des beautés *morales* ou exceptionnelles et presque monstrueuses. S'il avait mieux connu l'essence de l'architecture, mieux comparé celle du moyen âge et celle des Grecs, les innombrables avantages de la première eussent frappé ses regards ; il se serait hâté d'en faire honneur au dogme chrétien. La statuaire demandait aussi plus de développements ; elle s'est posé chez nous un autre idéal que chez les anciens ; il fallait dresser la théorie de son nouveau mode d'existence. Mais, quoique les réflexions de Chateaubriand sur les arts n'aient point l'étendue et la profondeur convenables, personne alors ne se serait peut-être aussi bien tiré d'affaire, et il devançait encore la marche générale de son temps. Les apparitions grecques, debout à la lisière du moyen âge, éloignaient tous les esprits de ses sombres vallées.

Nous franchirons les yeux clos la partie du livre où l'auteur mesure les progrès de la science depuis la chute des faux dieux. La supériorité des modernes, sous ce rapport, n'admet aucun doute. Les recherches qui ont la nature pour objet ne nous intéressent d'ailleurs qu'accessoirement au point de vue où nous sommes placés.

Passons donc avec Chateaubriand à la littérature, c'est-à dire à ces ouvrages qui, par le fond, dépendent des pouvoirs rationnels et, par la forme, relèvent de l'imagination, produits intermédiaires dans lesquels on voit les ressources de l'art embellir un monument qu'il n'a point construit.

Le christianisme a favorisé l'étude de l'homme. Quand des dieux tout matériels trônaient au-dessus des nuages, le vice se distinguait à peine de la vertu ; l'austère idéal d'après lequel nous jugeons tous les actes n'avait pas encore pris possession de l'intelligence humaine ; notre exquise sensibilité n'avait pas accru la finesse des observations en augmentant la susceptibilité de l'observateur. Les moralistes actuels se trouvent donc dans des conditions plus propices que les moralistes païens.

Les mêmes causes ont dû perfectionner l'histoire. L'analyse des caractères individuels et nationaux lui rend chaque jour d'éminents services. L'aspect de l'Europe chrétienne est bien plus varié que celui du monde antique. Nous avons en outre des siècles d'expérience qui manquaient à nos rivaux. Et puis, une découverte moderne suffirait pour nous donner des avantages imposants. Les anciens n'eussent jamais cherché comme nous à saisir, dans l'innombrable multitude des faits, les mystérieux desseins de la Providence. C'est par cette route néanmoins qu'on est arrivé à mettre en lumière une portion des lois qui gouvernent le sort de l'humanité. Quand la philosophie de l'histoire nous ouvre, ainsi qu'un palais magique, ses salles éclairées de mille flambeaux, nous devons toujours nous souvenir que Bossuet en a posé la première pierre.

L'art du discours a suivi les progrès de tous les autres genres. Les orateurs chrétiens, tels que saint Ambroise, saint Jérôme, Tertullien, saint Chrysostome, saint Basile, Fénélon, Bossuet, Massillon, Fléchier, Bourdaloue, offrent tous, comparés aux modèles grecs et latins, « un ordre « d'idées plus général, une connaissance du cœur humain « plus profonde, une chaîne de raisonnements plus « clairs, enfin une éloquence religieuse et triste ignorée « de l'antiquité. »

Chateaubriand termine son examen des richesses nouvelles que la littérature et l'art ont acquises sous le règne de l'Évangile par le tableau des harmonies diverses qui unissent les monuments et les préceptes chrétiens, soit avec la nature, soit avec les détails de notre existence. Il prouve sans peine combien cette religion méditative, cette religion de douceur et de charité s'associe intimement à nos craintes, à nos joies, à nos faiblesses innocentes, et combien ses édifices, empreints d'un si grave caractère, rehaussent le charme des sites au milieu desquels ils se trouvent placés.

La quatrième et dernière partie du livre a pour sujet le culte. Or, le culte, n'étant après tout que la forme visible et la manifestation extérieure de la pensée religieuse, a de nombreux rapports avec l'art. Il possède plus ou moins de beauté, d'élégance, de noblesse; il frappe plus ou moins l'esprit. Et comme de la réalité il passe, à l'aide de la description, dans le domaine littéraire, un double lien le rattache aux arts. Faire ressortir l'élévation, la pureté, la magnificence qu'il a prises sous le dogme chrétien, c'est donc toujours plaider la cause de notre poésie. D'où l'on peut déduire que l'auteur ne la perd jamais de vue; chacune de ses argumentations lui profite, et son ouvrage forme, d'un bout à l'autre, une sorte d'esthétique chrétienne.

Assurément elle n'est point complète; nous avons déjà signalé des lacunes, nous pourrions en signaler encore. Chateaubriand a, par exemple, presque entièrement oublié la poésie surnaturelle des légendes, des mystères et des ballades, tout ce merveilleux moins sublime que le merveilleux épique, mais plus rapproché de l'homme, plus intimement uni à son existence journalière, d'un effet plus romanesque et d'autant plus sûr que la réalité vulgaire s'y mêle au fantastique, lui servant, pour ainsi dire, de caution auprès du lecteur. Il ne met qu'accidentellement le pied sur ce formidable terrain; un genre d'inventions qui a brillé d'un tel éclat parmi nos pères, qui les a troublés, effrayés, réjouis, attendris, dont les gracieuses ou funèbres peintures se déroulaient dans la chaumière du pauvre comme dans les manoirs des seigneurs, ce genre si puissant et si moderne avait droit à un examen attentif, à un chapitre spécial. Les littératures de l'Europe contiennent une foule de productions importantes qu'il revendique. Le plan des ouvrages chrétiens méritait aussi une étude, et Chateaubriand l'a négligée. Mais quelle œuvre humaine embrasse toute la sphère de son sujet? Nous ne prenons donc point note de ces omissions pour accuser le poëte ; nous voulons seulement appeler les regards des travailleurs sur les espaces qu'il a laissés en friche.

L'ensemble et les détails du livre annoncent également le génie. C'est un vaste lac, où se réunissent, comme autant de sources limpides, tous les mérites que peut offrir un ouvrage : pensée hardie, unité de vues, sentiment énergique et doux à la fois, conviction ardente, style pur et somptueux. Aussi forme-t-il le principal écrit de l'auteur. Les deux admirables poëmes d'*Atala* et de *René* s'y trouvent joints et en sont des efflorescences. Les *Martyrs* ont pour cause génératrice la même idée ; les *Natchez* nous révèlent le sort ultérieur du frère d'Amélie. Les plus importantes créations de Chateaubriand émanent donc, à n'en pas douter, du *Génie du Christianisme*. Chose singulière ! sans s'être jamais occupé de l'Allemagne, sans avoir probablement jamais eu l'envie de pénétrer dans son laborieux Etna, où se façonnent tant de doctrines, d'opinions, d'armures philosophiques de tout genre, il a procédé à la manière de nos voisins. La théorie a d'abord enchaîné son attention ; il s'est demandé quelle route il devait prendre et n'a pas cheminé au hasard, comme les paladins du moyen âge, en laissant la bride sur le cou de leur monture. Ses œuvres plastiques n'ont été que le produit de ses idées critiques.

Son livre fondamental a eu à subir d'injustes reproches. On a dit, par exemple, qu'il manquait d'unité, qu'il péchait sous le rapport de la composition ; suivant certains juges, ses chapitres, d'une exiguïté ridicule, ne se lient presque pas entre eux. Cette espèce de blâme m'a toujours surpris. L'étendue des chapitres me paraît une circonstance indifférente ; le goût de l'auteur et le degré d'analyse où est arrivée sa pensée doivent en fournir la mesure. Dans l'*Esprit des lois,* Montesquieu multiplie extrêmement les divisions ; loin d'y perdre, l'ouvrage y gagne en clarté. Quant à l'harmonie générale de l'œuvre, elle me semble parfaite. Il n'y a qu'à jeter les yeux sur la table des matières, pour voir qu'elles sont rangées avec le plus grand ordre. Chateaubriand part du dogme, des mystères, des idées primordiales, et, de ce haut pinacle, descend peu à peu, sans manquer un échelon, jusqu'aux détails du culte et de la vie réelle. Tous les objets occupent la place qui leur convient, tous les problèmes secondaires, enveloppés dans le problème dominant, sont, à part quelques omissions, débattus en leur lieu. Remontez le cours de la littérature française, vous trouverez difficilement sur les bords un ouvrage mieux conçu et mieux organisé.

Mais, si l'auteur y fait très-bien ressortir les progrès dont l'intelligence, la société, la poésie et l'art sont redevables au christianisme, s'il juge très-bien l'univers moderne, tel qu'il s'offre au spectateur lorsqu'on l'envisage du haut d'une cathédrale, il l'aperçoit exclusivement de ce point de vue, et néglige tout ce qui échappe aux regards sur cette plate-forme aérienne. Cependant le monde actuel n'a pas pour unique source la religion de nos pères. Notre civilisation a fleuri dans d'autres climats et d'autres lieux, au sein d'autres races, d'autres événements, d'autres idées politiques et d'autres lois que les civilisations de l'antiquité. Ces différences ont eu, à coup sûr, leur effet ; les dogmes n'étant pas le seul germe créateur d'où naissent les sociétés, les principes voisins mêlent leur action au travail des croyances. Leurs changements ne demeurent donc pas sans résultats, et l'on ne peut se dispenser d'en tenir compte pour l'explication des faits historiques.

Chateaubriand essaye néanmoins de les jeter dans l'ombre. Il voudrait annuler tous les pouvoirs extérieurs, afin que l'âme restât l'unique puissance du monde. Selon lui, ce n'est pas la température qui débilite le corps et l'intelligence de l'homme sous les tropiques; cette double langueur a pour cause une tristesse involontaire qui assiége l'esprit, lorsqu'il se voit au milieu d'une nature exubérante dont la force colossale domine et gêne son activité. De l'essence immortelle l'abattement se communique aux organes périssables. Le vase n'agit point sur la liqueur. « c'est la liqueur qui tourmente le vase. » Il blâme madame de Staël d'avoir attribué à l'influence du Nord et des races barbares, en même temps qu'au dogme évangélique, la profonde mélancolie des poëtes modernes. La religion chrétienne lui paraît l'expliquer suffisamment. Si l'œuvre était différente, ce spiritualisme outré couvrirait certains points de larges ombres; nous traverserions par moments de cruelles ténèbres. Mais ici, la tache qu'il forme est presque imperceptible; on la croirait volontiers inhérente au sujet. Chateaubriand a pour le christianisme une pieuse admiration; il cherche quels fruits il a portés dans le monde social, dans la littérature et dans l'art. N'est-il point naturel qu'il exagère de temps en temps sa valeur? qu'il le regarde comme l'unique tronc sur lequel s'épanouissent toutes choses? Il est vrai que de la sorte il n'arrive pas à formuler une théorie complète de l'art moderne: beaucoup de traits sont omis dans sa description; mais ils ne se rattachaient point à son plan d'études; il ne mérite aucun reproche. C'était à ses successeurs d'analyser pour leur part les autres caractères du romantisme; s'ils avaient déployé la même intelligence que leur chef, ce vaste môle serait entièrement construit, et l'ignorance, la sottise, l'amour de la routine, viendraient s'y briser en folle écume.

Par malheur, bien loin de fournir leur pierre et d'allonger la digue, ils n'ont pas même compris les travaux terminés. Quand l'auteur eut fini son ouvrage, les critiques de toutes les provinces littéraires accoururent pour l'abattre au plus vite; la nature de leurs objections prouve que le sens leur en échappait, et qu'ils n'en soupçonnaient point la portée. Huit ans plus tard, il n'inspirait à Marie-Joseph Chénier que des paroles amères. L'*Anti-Romantique,* livre anonyme publié dans le courant de 1816, ne mentionne même point Chateaubriand parmi les novateurs; le belliqueux champion réserve tous ses coups pour madame de Staël, M. de Sismondi et Guillaume Schlegel. Enfin, les critiques officiels de l'école moderne l'ont invariablement renié, ainsi que nous le démontrerons plus bas. Ils lui faisaient jouer le rôle de ces opulents propriétaires, dont les héritiers corrompus saisissent les biens et cachent le portrait[1].

---

[1] Je venais de publier ce chapitre dans un recueil périodique, lorsque je reçus la lettre suivante de M. de Chateaubriand, que je n'avais pas l'honneur de connaître : elle respire une bienveillance digne de son génie :

Paris, 8 février 1841.

J'ai lu, monsieur, avec une extrême reconnaissance, non pas votre article, mais votre bel et savant ouvrage sur le *Génie du Christianisme*. Tous les défauts que vous reprochez à mon travail s'y trouvent en effet et je les traite plus sévèrement que vous dans mes *Mémoires*. Du reste, depuis l'époque de la publication du *Génie du Christianisme*, j'ai mille fois combattu dans mes divers écrits les erreurs sur les arts et sur les principes dans lesquelles j'étais tombé. Il restera pourtant vrai que j'ai posé les premiers fondements de cette critique moderne que tout le monde suit aujourd'hui, en montrant ce que la religion chrétienne a changé dans les caractères des personnages dramatiques et dans les descriptions de la nature, en chassant les dieux des bois. Ce

CHAPITRE III.

Du plan chez les anciens et les modernes.

Nous regrettions tout à l'heure que Chateaubriand n'eût point comparé, dans le *Génie du Christianisme,* le plan des anciens et celui des modernes. Ils n'ont, en effet, aucune similitude. Or, on ne peut nier l'excessive importance du plan ; il est le point de départ, la charpente osseuse, l'organisation intérieure qui anime et vivifie. Non-seulement il doit varier avec les époques, mais presque toutes

sont là deux résultats dont je me contente, moi qui n'ai aucune prétention à la critique. Je crois aussi avoir porté un rude coup au voltairianisme, et, si cela est, j'aurai rendu un grand service à la société. Au surplus, monsieur, je me permets de causer avec vous, comme vous avez eu la bonté de causer avec moi dans votre article : revenu de tout, je n'attache aucun prix à ce que j'ai fait, ni à ce que je pourrais faire. Les éloges me font toujours un très-grand plaisir, parce que tout vieux que je suis, je suis homme ; mais très-sincèrement, je ne crois pas les mériter. La foi me manque en toute chose, excepté en religion : voilà pourquoi les volumes de critiques auxquelles j'ai été exposé ne m'ont jamais blessé, parce que je me suis toujours dit : « On a peut-être raison. »

Vous, monsieur, vous maniez la critique avec tant de sûreté et de grâce que je n'aurais à me plaindre que de votre indulgence. Agréez, je vous prie, avec mes félicitations, mes remercimens les plus empressés et l'assurance de ma considération très-distinguée.

CHATEAUBRIAND.

les modifications externes qui changent l'aspect de l'art dérivent de son propre changement. Sans lui , point d'ouvrage : c'est la condition *sine quâ non;* la forme naît de ses entrailles comme sa conséquence immédiate. Rien n'exigeait donc une attention plus scrupuleuse et l'on doit trouver bizarre que, depuis l'auteur des *Martyrs*, personne n'ait traité ce sujet fondamental. Nous allons essayer de remplir une aussi grave lacune.

Lorsqu'on étudie avec soin les monuments de l'antiquité, poëmes épiques , bas-reliefs, pièces de théâtre, édifices civils et religieux, on s'aperçoit bientôt que l'unité , comme la concevaient les Grecs, était abstraite et collective. Précisons cette sentence générale, et pour suivre une marche logique , examinons d'abord la plus vaste des créations littéraires, l'épopée. Quel est le sujet de l'Iliade? La colère d'Achille. Homère nous en expose l'origine, la suite et la fin. L'œuvre commence avec elle et se termine dès qu'elle cesse. Or , la colère est une passion , un mouvement de l'âme ; elle ne constitue pas une entité. Elle ne saurait être que la modification d'un individu et n'existe pas sans un substratum. Quand on l'en détache, quand on la considère à part, elle devient donc une abstraction. Elle ne peut s'isoler que fictivement, dans l'intelligence, puisque la réalité ne l'offre jamais solitaire. Un poëte qui la prend pour objet de ses peintures met en conséquence sa fantaisie au service d'une abstraction.

L'analyse de l'Odyssée donne le même résultat. Le sublime aveugle ne se proposait point de chanter le sort d'Ulysse , mais uniquement son retour sous le toit de ses aïeux. Aussi ne raconte-t-il pas toute son histoire; il se borne aux infortunes qu'il éprouve , depuis son départ de la Troade jusqu'à son rétablissement inespéré dans ses domaines héréditaires. Ce qu'il a fait avant , ce qu'il fit après ne l'intéresse pas le moins du monde. Il laisse reposer son luth dès qu'il a mené à fin cette longue aventure.

Le sujet du poëme n'est donc véritablement pas le roi d'Ithaque, mais une des grandes catastrophes de sa vie. Or, une action comme une passion n'existe que conditionnellement : elle n'est point par elle-même; il faut qu'un agent l'exécute. Fonder un ouvrage sur une action, c'est donc lui choisir une base abstraite.

L'Énéide rappelle beaucoup l'Odyssée. En dépit de son titre, elle n'est pas la biographie du héros, mais l'histoire de son établissement dans le Latium, origine lointaine du peuple souverain :

> Genus undè latinum,
> Albanique patres, atque altæ mœnia Romæ,

comme le dit l'invocation même du poëte. Tout l'intérêt de l'ouvrage naît de sa lutte contre les obstacles qui l'empêchent d'atteindre l'Ausonie et d'y fixer son séjour. Lucain a suivi une route analogue : il ne chante ni Brutus, ni César, mais peint les malheurs de la *guerre civile*. Stace décrit la jalouse *haine* d'Étéocle et de Polynice; Tryphiodore, la *Prise de Troie;* Apollonius d'Alexandrie, l'*Expédition des Argonautes*. Les anciens ont toujours donné pour centre à l'épopée un événement, une action ou une passion, jamais un individu, jamais une réalité subsistant par elle-même. Voyons maintenant le drame.

Peut-être ne trouverait-on pas une seule pièce grecque qui ne prouve ce que nous avons affirmé. Eschyle, dans le petit nombre de tragédies que les siècles envieux nous ont conservées de lui, semble avoir pris à tâche de faire ressortir le caractère particulier de la conception antique. Parcourez les *Sept chefs devant Thèbes,* et tâchez de découvrir quel en est le héros. Croyez-vous que ce soit Ismène, Étéocle, Antigone, Polynice, Amphiaraüs, Parthénopée? Quant à moi, je ne penche ni pour les uns ni pour les autres. Le sujet me paraît être la guerre de Thèbes et l'affreuse destinée qui persécute la famille d'Œdipe : le fait et non les hommes qui l'ont accompli.

Les Perses donnent lieu à une analyse tout aussi concluante. Dès le début, nous voyons un peuple assemblé sur le rivage de la mer. Xercès a livré les batailles de Platée et de Salamine ; l'Asie inquiète ignore l'issue de ces deux rencontres et l'on attend des nouvelles. Soudain le messager se présente : le roi des rois est vaincu ; l'épée grecque a détruit la majeure partie de ses soldats et dispersé le reste. En apprenant ce désastre, la foule est saisie de douleur , elle gémit sur le sort des victimes ; puis , lorsque Xercès arrive enfin lui-même , elle passe de la plainte à l'indignation , elle l'accuse de folie , elle lui demande compte des milliers d'hommes qu'il a fait égorger. Il est impossible de nier que dans ce drame le principal acteur soit la nation des Perses ; en d'autres termes , qu'il repose sur une unité *collectire*. Or , pour qu'une semblable unité existe, il faut que l'esprit embrasse, sous une même dénomination, tous les habitants d'un pays ; c'est donc vraiment une unité *abstraite*. Le personnage le plus important des *Suppliantes* est de même un personnage collectif : les cinquante filles de Danaüs. La pièce a pour sujet moins qu'une action, moins qu'un fait, moins qu'une infortune ; elle représente la situation de ces jeunes filles entre les vaisseaux d'Égyptus qui les épouvantent et le roi d'Argos dont elles implorent la protection. Tant que dure le spectacle, elles restent immobiles près de l'autel de Jupiter ; leur position change et le drame s'arrête. Qu'on passe en revue toutes les figures dessinées dans le Prométhée, on trouvera que toutes sont des symboles.

Je ne veux point multiplier les arguments ; Euripide et Sophocle parlent d'eux-mêmes. A leur témoignage se joint l'autorité d'Aristote, et jamais littérature ne fut résumée par un homme comme celle des Grecs par ce génie profondément analytique. Le passage suivant est si connu, que je devrais peut-être m'abstenir de le rappeler : « Le but de « la tragédie, c'est ce qui fait le bonheur ou le malheur, « c'est-à-dire l'action ; car c'est elle qui nous rend fortu« nés ou infortunés, tandis que la qualité, l'essence de « l'être nous rend seulement tels que nous sommes. » Plus loin il ajoute : « Les poëtes tragiques ne composent point « leur action pour représenter le caractère, mais repré« sentent les mœurs pour amener l'action. » Ces deux phrases n'ont pas besoin de commentaire ; je ferai seulement observer que la seconde explique d'une manière aussi naturelle que satisfaisante les caractères génériques du drame ancien.

Il semble que la comédie, à laquelle on assigne pour but de réformer les spectateurs en leur montrant leurs ridicules, n'aurait jamais dû parvenir à grouper ses éléments autour d'une abstraction. Elle s'adresse aux individus et veut améliorer leur conduite : elle doit donc nous en découvrir les résultats fâcheux ou absurdes dans des individus pareils à nous. Aucune sorte de composition ne révèle pourtant d'une manière plus évidente la tournure spéciale du génie antique. Presque tous les défauts, presque toutes les qualités d'Aristophane dérivent de cette source. Comment, sans violer l'essence du genre, suivra-t-il la marche ordinaire de ses contemporains? D'abord il peindra de préférence les ridicules généraux de la nation ; il mettra souvent en scène le peuple athénien sous les traits d'un esclave gourmand et bavard ; puis, au lieu de s'attacher au développement des faits et des caractères, il brisera son intrigue autant de fois qu'il le jugera convenable pour côtoyer de plus près sa pensée. Il créera de la sorte une poésie tellement symbolique, qu'à moins d'en saisir le sens caché, il est impossible d'y rien comprendre. D'ailleurs les matières qu'il traite sont des matières politiques : tantôt il conseille aux Athéniens de se réconcilier avec Lacédémone et de ne pas prolonger une guerre ruineuse (la Paix, Lysistrata, les Acharniens, les Guêpes, les Oiseaux); tantôt il leur fait sentir l'indignité de l'idole qu'ils ont choisie, de Cléon, fils d'un corroyeur (les Chevaliers); une autre fois il critique la trop grande facilité du gouvernement d'Athènes à admettre au rang de citoyen, et même aux premières places, des étrangers, des esclaves, des gens de basse condition ou notés d'infamie (les Grenouilles); enfin, il attaque le beau sexe tout entier dans les Fêtes de Cérès et dans les Harangueuses. Quant à la comédie moyenne, elle ne se distingue de la première que par l'absence des noms. Les personnages politiques n'en étaient pas moins nettement désignés aux rires de la multitude, et le poëte censurait leurs actions avec la même liberté. Nous ne pouvons rien dire de la seconde comédie ; il ne nous en est rien parvenu.

Si maintenant nous entrons dans le domaine de l'ode pour y continuer nos investigations, nous obtiendrons des résultats semblables. Écoutez un moment Pindare. Vainqueur aux jeux pythiques, Arcésilas est venu le prier de chanter son triomphe; il a promis à l'heureux lutteur de le rendre immortel; mais comme il trouve fort ennuyeux de célébrer un homme, il préfère nous raconter la fondation de sa patrie et l'expédition des Argonautes, sous prétexte que Battus, l'un des aïeux d'Arcésilas, avait été le dix-septième descendant d'Euphémus, parti pour la Colchide avec Jason. Mégaclès et Psaumis de Camarine l'ont aussi prié de consacrer leur gloire dans ses vers. Le malheur a voulu qu'il leur donnât sa parole, et néanmoins il ne sait plus de quelle manière esquiver son sujet. Il termine sa tâche à la hâte, et laisse ses deux héros tout ébahis de le voir s'arrêter après la troisième strophe. Il aime mieux prendre le tour le plus bizarre que de prostituer à un individu les faveurs de sa muse. Son désordre célèbre, que les critiques ont regardé comme une marque d'enthousiasme, est produit par ses efforts continuels pour ne pas s'occuper des athlètes dont il doit faire l'apothéose.

Il les quitte sans cesse afin de traiter des matières plus générales.

En architecture, les formes que les artistes grecs affectionnent sont les formes géométriques, et parmi les formes géométriques, celles qui se composent uniquement de lignes droites. Personne n'ignore que les configurations régulières et à angles droits sont de toutes les moins fréquentes dans la nature. La spéculation les revendique comme un de ses produits les plus purs ; car, si la réalité les suggère, elle ne les donne pas complètes. L'architecture grecque, amoureuse de plans parallélogrammatiques et d'édifices cubiques auxquels elle superpose un triangle, est donc un art abstrait dans ses éléments. Les Romains accrurent le nombre de ceux-ci en leur adjoignant le cercle, et, sous ce rapport, ils se rapprochèrent des formes affectées par la matière, puisque les astres, les fruits et les prunelles des animaux nous en offrent de semblables ; néanmoins, les lignes qui tracent le contour des rotondes et l'hémicycle des pleins-cintres sont beaucoup trop exactes pour qu'on les compare à la gracieuse irrégularité des objets naturels. Dans l'emploi qu'en ont d'ailleurs fait les Romains, aucun trait ne rappelle les perspectives fuyantes de la réalité.

Quittons un moment l'enceinte de l'art pour entrer dans celle de la politique. Quelles constitutions régissent les peuples de la Grèce et de l'Italie ? Tous n'obéissent-ils pas à des gouvernements collectifs ? La nation entière participe aux actes publics ou remet le soin des affaires qu'elle ne dirige pas elle-même entre les mains de sénateurs, d'archontes, d'éphores, tout au plus de consuls et de rois, qui, bien loin d'être considérés comme autocrates, ne sont que des présidents temporaires. Le signe distinctif des sociétés antiques, c'est la prédominance de l'État sur l'individu, de la patrie sur l'homme. Sparte suffirait pour le prouver. Dans la cité idéale que Platon élève en accumulant les rêveries, il ne fait que résumer cette tendance de l'esprit grec; mais emporté par son désir de tracer un modèle complet d'organisation politique, il exagère tellement l'importance de l'État aux dépens de l'individu, que son projet devient tout à fait inexécutable, parce qu'il repose sur une base hypothétique, à savoir que l'homme peut être uniquement citoyen.

Ce n'est pas seulement la terre que modifie ce singulier amour de l'unité abstraite; il envahit encore le ciel de l'antiquité. Le premier de leurs dieux, c'est le Destin, puissance invisible et mystérieuse à laquelle on ne donne aucune figure précise et que les artistes n'osent choisir pour sujet de représentation. Le Destin est une divinité abstraite que l'intelligence conçoit, que la superstition redoute; mais l'imagination ne lui prête ni désir ni haine comme aux autres pouvoirs célestes. Ses attributs sont une urne et un bandeau : l'urne dans laquelle il puise au hasard, le bandeau qui lui couvre les yeux, symbole de l'action obscure qu'il exerce sur le monde sans la comprendre lui-même. Plus bas, nous apercevons le sénat des douze grands dieux et la république des trente mille divinités inférieures. L'unité de l'univers dont ils entretiennent la vie n'est donc pas une unité réelle comme celle que produirait l'unité de la cause première; c'est une unité collective, la résultante d'une multitude d'efforts simultanés.

L'aspect sous lequel nous apparaissent les temps modernes est bien différent. Deux exemples fameux, pris dans la peinture et dans la sculpture, vont d'abord nous servir de termes de comparaison.

On demande à Poussin quatre tableaux que doivent remplir les emblèmes du printemps, de l'été, de l'automne et de l'hiver. Qu'eût fait un artiste grec? Il aurait dessiné quatre figures mythologiques flanquées de certains attributs. Poussin jugea plus poétique de remplacer une froide personnification par un événement réel, l'idée abstraite de saison par un événement historique qui lui servît de signe. En conséquence, il peignit Adam et Ève au milieu du paradis, Ruth suivant les moissonneurs de Booz, Caleb et Josué rapportant aux Hébreux inquiets les raisins de l'Idumée, et, pour scène dernière, le globe terrestre enseveli dans le linceul des eaux.

Michel-Ange s'est chargé de sculpter l'image de la nuit sur le tombeau des Médicis. Croyez-vous qu'il pense à tailler une déesse allégorique? Le grand homme sait trop combien ces êtres conventionnels intéressent peu le spectateur. Au lieu de tirer du bloc une Diane nocturne, un classique Morphée laissant tomber sur les yeux des humains ses lourds pavots de marbre, il en fait sortir une jeune femme mollement plongée dans le repos. Qu'est-ce en effet que la nuit? une négation, l'absence de la lumière, accompagnée d'un état spécial des animaux et des plantes. La sculpture ne trouve point là de sujet convenable pour son ciseau. D'un autre côté, revêtir la nuit de formes symboliques, c'est habiller une abstraction. Michel-Ange préféra montrer dans un individu les effets qu'elle produit; là où le sculpteur antique aurait mis une idée, il a mis une réalité.

Tournons-nous actuellement vers la religion, la politique et la littérature.

Guillaume Schlegel s'est épuisé à courir autour du drame moderne : il cherchait un point de vue qui lui permît d'en saisir l'unité. Comme le figuier des Banians, la plupart de nos pièces semblent avoir plusieurs tiges; on se perd sous les voûtes formées par leurs ramifications luxuriantes, sans pouvoir découvrir la souche principale qui donne naissance à des jets si nombreux. Telle œuvre de Shakspeare renferme sept ou huit actions; chacune vient à son tour occuper la scène, et l'on croirait voir ces petites figures qui sortent tout à coup de leurs niches pour frapper l'heure sur le timbre des vieilles horloges. Mais c'est faute d'avoir embrassé l'ère chrétienne dans son ensemble que Guillaume

Schlegel s'est couvert de tant de sueurs inutiles. S'il est vrai que la littérature soit le miroir de la société, l'intérieur d'un poëme doit offrir la même organisation que l'époque dans laquelle vivait l'auteur. Le monde antique nous en a déjà fourni une preuve; les temps dont le nôtre est le successeur immédiat en recèlent une seconde où la maxime tombe d'elle-même; une exception de deux mille ans n'est pas admissible.

A l'instant où commence l'agonie de la civilisation païenne, le monde devient la propriété d'un seul homme. Les peuples de l'Orient et du Couchant, du Nord et du Midi, s'inclinent devant le trône d'Auguste. Ce symptôme annonce que l'arrêt de mort de l'antiquité vient d'être signé par la Providence. Son aspect change; le pouvoir passe des mains de la nation et des corps qui la représentent aux mains d'un individu. La vie collective, première condition de son existence, languit et meurt sous le regard d'un maître. Aussi l'empereur ceint à peine le diadème, que Rome est saisie d'un tremblement prophétique. Elle pâlit au milieu de ses fêtes; ses genoux défaillants cèdent au poids de son corps : elle se sent expirer.

Mais par une admirable prévoyance de la nature, les causes de ruine sont en même temps des causes de reproduction. Le principe d'individualité, qui fait tomber le paganisme en poussière, va rendre cette poussière féconde et tirer un nouveau monde de son sein.

Et d'abord, Jésus s'annonce comme le fils de Dieu. Beaucoup le renient, mais ceux qui croient en lui confondent la religion qu'il apporte avec l'adoration de sa personne. Nul d'entre eux n'oserait isoler ses paroles. C'est un Verbe, une révélation incarnée, un dogme fait individu. Le Dieu qu'il proclame ne ressemble point aux dieux innombrables du polythéisme : sa présence occupe l'immensité tout entière. Rien qui ne vienne de lui, rien qui ne retourne à lui; une véritable unité, celle de la cause première, remplace l'unité abstraite, l'unité purement harmonique de la période antérieure. Cependant le Nazaréen reçoit l'investiture de l'hémisphère occidental avec la couronne d'épines, la palme dérisoire et le manteau de pourpre sanglante. Il meurt, et quelques années s'écoulent; les éléments de l'empire se fuient déjà l'un l'autre comme des aiguilles aimantées dont on met les pôles semblables en présence. Les évêques succèdent aux autorités municipales; puis, lorsque la hache germanique a dépecé l'empire, les peuples nouveaux prennent chacun un roi parmi les chefs qui les ont conduits à la bataille. Le temps marche, marche toujours, et bientôt la féodalité se constitue. L'empereur, comme représentant de la puissance matérielle, monte au sommet de cette hiérarchie militaire; derrière lui, viennent les monarques; derrière les monarques, paraissent les ducs et les comtes; derrière ceux-ci, les chevaliers et les feudataires inférieurs. Quelque part qu'on tourne les yeux, on rencontre un homme au centre d'une action. L'individu règne; c'est lui qui commande, récompense et punit; les lois sont mortes depuis longtemps et la cité n'est plus qu'un mot.

Dans l'Église, même organisation. Le pape, en qui se résume le pouvoir spirituel, domine du haut des sept monts ses vassaux intellectuels, répandus d'un bout de l'Europe à l'autre. Les cardinaux, les métropolitains, les évêques s'échelonnent au-dessous de lui. Partout l'homme exerce une influence directe sur l'homme.

En architecture, au lieu du parallélogramme, nous apercevons la croix. Le plan n'est plus géométrique, abstrait : il prend la forme d'un instrument sanctifié par un divin martyre. Le concret s'est substitué à l'idée pure. La masse de l'édifice, loin de s'enfermer entre les six faces d'un cube, présente des combinaisons tellement spéciales qu'elles ont dû manifestement naître dans des circonstances toutes particulières. Les voûtes, les flèches, les clochetons et les roses font d'ailleurs penser à des objets réels.

L'épopée ne chante plus un événement, la destruction d'une ville ou la lutte acharnée de deux races; elle prend pour thème un homme fameux, dont les peuples ont longtemps vu le glaive reluire sur leurs têtes. Elle trace autour de Siegfried, d'Attila, d'Arthus et de Charlemagne les cycles merveilleux de la poésie chevaleresque. C'est devant ces grandes figures qu'elle sent l'éloquence monter de son cœur à ses lèvres. Aux mélodies plaintives de l'orgue, aux longs récits de l'épopée, les troubadours et les ménestrels répondent en accordant leur viole d'amour. Ils ne célèbrent ni les mythes religieux, ni des guerres nationales, mais la beauté de leur dame et les ivresses de leur passion. S'ils descendent jusqu'au mode des pleurs, ce sera pour peindre le désespoir qui agite son épée flamboyante au fond de leur âme. Quelque ton qu'ils prennent du reste, jamais ils ne sortent d'eux-mêmes; leur muse ne passe point le seuil de la conscience et décrit sans cesse les querelles intestines de leurs sentiments.

Est-il besoin de dire à présent en quoi consiste l'unité du drame? Dans la poésie, comme dans la réalité moderne, l'individu rattache à lui tout ce qui l'environne La continuité de la destinée remplace la continuité de l'action. De là vient que celle-ci peut s'interrompre avec Boiardo, Pulci, Sterne, l'Arioste, et perdre sa simplicité avec Shakspeare, sans que l'œuvre cesse de former un ensemble parfaitement coordonné; de là vient que le héros peut naître au premier acte et mourir à la dernière scène. Il ne s'agit plus ici d'un événement ou d'une situation, mais bien d'un homme; tant que dure la vie de celui-ci, le poëte a le droit de suivre ses traces; leur chemin est le même.

Passez en revue les productions les plus diverses de l'Europe depuis la chute de Rome, vous trouverez dans toutes un système de composition identique. On pourrait.

s'il était nécessaire, en donner des preuves sans nombre. La poésie lyrique, toujours occupée d'émotions intimes, n'existait réellement pas avant le christianisme. Le roman, genre ignoré des anciens, parce qu'il fixe les regards ou sur les malheurs des individus ou sur les agitations de leur âme, dévoilerait à lui seul la force croissante de la personnalité moderne, depuis son apparition au troisième siècle de l'ère actuelle jusqu'à la présente année où il se montre si florissant. Notre comédie a pour but exclusif de peindre les caractères. Il n'est point une seule occupation de l'activité humaine que le principe de l'individualité ne régisse chez nous. Notre philosophie est née de la psychologie, c'est-à-dire de l'analyse que l'individu fait subir à ses propres facultés. Descartes, Locke, Berkeley, Hume, Reid, Dugald Stewart, Kant, Fichte, Hegel sont surtout des psychologues. La pensée grecque, au contraire, ne sortait point du domaine objectif. C'est ce que prouvent ces différents systèmes cosmogoniques et ontologiques. Dans les sciences naturelles, nous avons remplacé par l'observation ou l'étude des lois spéciales de chaque objet les orgueilleuses hypothèses de l'antiquité qui voulait imposer ses théories à la nature.

Non-seulement les critiques n'ont point remarqué cette différence, mais les poëtes qui ont pris les anciens pour modèles ne l'ont pas davantage aperçue. Ils voulaient copier leur manière et négligeaient tout d'abord le point le plus essentiel; tant on a de peine à imiter l'art d'une période trop éloignée, tant il est absurde de vouloir dépouiller sa propre nature! Les classiques, en croyant restaurer la Grèce, ont bâti leurs œuvres selon le plan moderne. C'est presque toujours un individu qui en forme le pivot et non pas un événement ou une action. Nicomède, le Cid, Polyeucte, Horace, Pompée, Sertorius le prouvent suffisamment. Il y a dans ces pièces plusieurs péripéties consécutives, le héros change plusieurs fois de situation, et sans la permanence de l'intérêt qu'il excite, l'ouvrage n'aurait pas d'unité. Horace eût fourni trois sujets à un artiste ancien : la guerre d'Albe et de Rome, terminée par la lutte des Horaces contre les Curiaces , eût rempli le premier drame ; les amours de Camille et sa fin tragique , le deuxième ; le jugement de son frère et son absolution , le dernier. Le Cid n'eût pas été moins productif : la querelle de don Diégo et du comte de Gormas , occasionnant la mort de celui-ci , première pièce; descente des Mores , victoire du Cid, deuxième pièce; accusation, acquittement et fiançailles de Rodrigue , troisième pièce. Le mariage de Pauline en l'absence de Sévère et le désespoir du chevalier romain ; les doutes, la conversion de Polyeucte au christianisme et son attentat contre les idoles païennes ; sa captivité, sa mort et le changement soudain de sa famille auraient de même fourni matière à une trilogie grecque. Si l'on en doute , qu'on relise l'Œdipe à Colonne , le Philoctète et l'Ajax de Sophocle , on verra combien est étroit le sujet qu'ils embrassent. Les pièces de Racine donnent lieu à de semblables remarques. Bajazet , Alexandre , Esther, Iphigénie , Britannicus, Andromaque , Athalie sont le véritable centre des ouvrages où ils paraissent , et non point seulement des intermédiaires entre les spectateurs et une action envahissante dont on désire les rendre témoins. Et outre que les auteurs modernes ont compliqué toutes les fables qu'ils ont empruntées des Grecs , ils les ont, dans mainte circonstance , doublées d'épisodes qui prouvent à quel point l'unité rigoureuse de l'action antique leur est peu naturelle et peu agréable.

On doit au surplus regarder comme un bonheur providentiel pour les chrétiens qu'ils n'aient pu s'assimiler le goût des Hellènes sous ce rapport. Ils eussent ainsi rétrogradé vers un art moins parfait. Le plan qu'ils suivent est littérairement bien meilleur.

Un coup d'œil jeté sur la philosophie et la poésie nous montre qu'elles obéissent à des tendances contraires. L'une s'élève de généralités en généralités jusqu'à ce qu'elle atteigne les régions métaphysiques, par delà lesquelles elle ne trouve plus assez d'air pour soutenir son vol ; l'autre regarde les abstractions comme de vagues chimères et s'efforce de reproduire l'apparence de la vie, c'est-à-dire, du concret. Le philosophe qui étudie ses semblables cherche en eux l'homme universel, la portion constante de leur être, qui reste la même sous tous les climats et dans tous les temps ; il veut saisir l'essence et les traits immuables de leur nature, se former un type absolu qui, dominant toutes les individualités, ne renferme aucun élément individuel. Le poëte, au contraire, affectionne les attributs spéciaux ; il vise à faire illusion et tout est particulier dans le monde réel; son homme avant de le charmer doit donc avoir pris une tournure et une physionomie si caractéristiques, si frappantes, qu'elles le distinguent du reste de l'espèce. Alors seulement il peut s'applaudir de son travail, regarder avec joie sa créature et la nommer Tartufe, Richard III ou Lovelace.

Il y a une évidente harmonie entre cette loi fondamentale de l'art et le plan tel que les modernes le conçoivent. Celui des Grecs et des Romains heurtait l'essence de la poésie ; sous ses auspices, l'abstraction prenait place dans un domaine où elle ne doit jamais paraître. Ici encore nous sommes donc en progrès sur nos devanciers, et comme c'est un point d'une extrême importance, je m'estime heureux d'avoir fourni ce nouvel argument au système de la perfectibilité humaine.

CHAPITRE IV.

Correspondance littéraire de la Harpe avec la Russie. — Système de M. de Bonald. — Complication progressive de l'art.

La même année où parut le *Génie du Christianisme*, la Harpe fit imprimer un ouvrage d'une tout autre nature. Il avait eu pendant longtemps une correspondance littéraire avec le grand-duc de Russie, fils de l'empereur. Il le tenait au courant des nouveautés poétiques et philosophiques, lui racontait succinctement la vie des auteurs et jugeait leurs productions. Peut-être ne voulait-il pas d'abord publier ces lettres ; mais comme il y avait narré une foule de détails intéressants, comme elles ne forment pas moins de six volumes (la première date de 1774), il pensa qu'elles pourraient servir de supplément à son cours et les tira du secret. Elles excitèrent contre lui un violent orage; la plupart des auteurs qu'il avait dépeints le trouvaient naturellement d'une injustice révoltante ; mille plaintes, mille menaces l'assaillirent. Mais il avait l'habitude du métier ; il ne se laissa pas émouvoir et entendit les réclamations le sourire à la bouche. Comme un bon pilote, il savait de quel point du ciel venait la tempête et l'avait lui-même prédite. Pour nous qui lisons l'ouvrage d'une manière plus tranquille, nous n'y voyons pas cette intention de dénigrer dont on accusait l'auteur. Il tient la balance d'une main juste et ferme ; presque tous ses arrêts ont été sanctionnés par le public. Cette circonstance nous montre que nulle action n'est aussi dangereuse que celle d'apprécier les hommes et surtout les écrivains. La louange même les blesse souvent, lorsqu'elle ne leur est pas donnée dans la mesure et sous la forme qui l'égalerait à leur ambition. Au reste, ce livre ne contenant pas d'idées nouvelles et n'abordant même pas la sphère des idées proprement dites, nous ne l'examinerons point en détail.

La *Législation primitive* de M. de Bonald, publiée en 1802, nous occupera davantage. Comme c'est là que l'auteur a pour la première fois développé cette fameuse sentence : la littérature est l'expression de la société, nous résumerons et jugerons ici sa doctrine critique. Il l'a formulée à diverses reprises. Le quatrième chapitre de sa *Théorie du pouvoir,* publiée pendant son émigration [1], renferme une page où il en ébauche les traits généraux. En 1801, il l'exposa moins brièvement dans un article du *Mercure*. L'année suivante, il l'effleura dans son traité *De la législation primitive*, et à l'appui de ses phrases rapides, il inséra l'article parmi les notes. Il remua de nouveau ces idées en août 1806 et les traita d'une manière plus détaillée qu'il n'avait encore fait [2]. Presque tous les morceaux critiques formant partie de ses *Mélanges* (1819) contiennent des allusions à ce système. M. de Bonald n'y a jamais renoncé, ne l'a jamais changé : il a eu sur ce terrain la même persévérance que sur celui de la politique et de la philosophie. Ses opinions littéraires sont d'ailleurs la conséquence de sa doctrine sociale. Nous les résumerons donc sans peine ; leur unité en facilite l'intelligence et l'explication.

Les vues historiques qui leur ont donné le jour ayant été revêtues par lui-même d'une forme succincte, nous citerons cette courte analyse :

---

[1] En 1794.

[2] Dans un travail intitulé : *Du Style et de la Littérature*

« Le progrès, le développement, l'accomplissement de « la société religieuse a été, nous dit-il, de faire passer « le genre humain de la religion domestique des premiers « hommes à la religion nationale des Juifs; et de celle-ci « à la religion générale du christianisme, qui doit réunir « tous les hommes dans la croyance des mêmes dogmes et « la pratique de la même action religieuse ou du même « culte ; société la plus parfaite ou la plus civilisée, parce « qu'elle est la plus éclairée, la plus forte et la plus stable « des sociétés, même à ne la considérer que politique- « ment.

« Le progrès, le développement, l'accomplissement de « la société politique en Europe a été de faire passer les « hommes de l'état domestique, errant et grossier des « peuplades scythiques, germaines ou teutonnes, dont l'é- « tat social se retrouve encore chez les Tartares de la « haute Asie ou chez les sauvages du nouveau monde, à « l'état public et fixe des peuples civilisés qui composent « la chrétienté. Car les peuples naissants sont des nations « divisées par familles, et les peuples civilisés sont des « familles réunies en corps de nation. *Familiæ gentium,* « dit l'Écriture. »

Passant de la religion et de la politique aux belles-lettres, M. de Bonald trouve qu'elles suivent une marche analogue, et cette similitude lui paraît confirmer la loi générale qui, selon lui, gouverne l'histoire. « Ainsi, à « observer, depuis Homère jusqu'à nos jours, les progrès « de la littérature, qu'on peut regarder comme l'expression « de la société, on la voit passer graduellement du genre « *familier* et naïf, et en quelque sorte domestique, au « genre d'un naturel plus noble, et qu'on peut appeler « public. »

Si donc la longue querelle des anciens et des modernes n'a jamais produit de résultats satisfaisants, c'est qu'on s'est occupé des ouvrages sans remonter aux causes, sans se demander sur quelles bases doit porter le parallèle ; notre apologue n'est pas l'apologue des anciens, notre drame le drame des anciens , notre épopée l'épopée des anciens, notre société enfin la société des anciens ; car la littérature est le miroir de la société; ses changements supposent que le monde civil a changé avant elle.

La manière dont le poëte fait agir et parler ses personnages se nomme les mœurs. Ces mœurs sont privées ou publiques : privées , quand elles peignent les rapports des individus au sein de la famille ; publiques , quand elles peignent les rapports généraux des êtres en société.

Cette distinction des mœurs poétiques en deux genres se reflète dans la littérature; elle y produit le genre familier, domestique , pastoral , bachique , élégiaque , chantant les plaisirs, les soucis de l'homme privé ; et le genre héroïque, tragique, lyrique, épique, célébrant les personnages illustres, les grandes catastrophes sociales , religieuses ou politiques.

La perfection du genre familier est le naturel naïf, qui, poussé trop loin, se change en niais et en puéril ; la perfection du genre héroïque est le naturel grand, élevé, sublime, dont l'excès produit le gigantesque, le monstrueux. Les anciens , plus près des temps où l'homme vivait uniquement en famille, se sont distingués dans le premier genre; Homère surtout offre des modèles de naïveté. Les modernes, parvenus à un état social plus avancé, ont mis leurs forces au service du genre héroïque ; Bossuet et Corneille, entre autres, renferment des traits de grandeur sublime que les anciens n'ont pas égalés.

C'est là qu'est le point décisif du procès ; là se trouve l'unique moyen de conciliation.

Si l'on veut comparer avec fruit la littérature ancienne et la littérature moderne , il faut prendre les deux extrêmes des deux genres, la poésie pastorale pour le genre familier, la poésie épique pour le genre noble. Le parallèle sera facile et de la dernière rigueur, car nous possédons les idylles de Théocrite, les bucoliques de Virgile et les pastorales de Gessner (le coryphée du genre chez les modernes, dit M. de Bonald!); l'Iliade, l'Énéide et la Jérusalem délivrée attendent aussi notre examen. Or, en étudiant ces trois productions à la fois dans chaque espèce, « on remarque l'enfance des genres dans les premières, « et au temps de l'enfance de la société; l'adolescence des « genres dans les secondes, et au temps de l'adolescence « de la société; la virilité des genres dans les troisièmes, « et au temps de la perfection de la société. En sorte qu'on « peut dire, en forme de proportion géométrique, que les « idylles de Théocrite, les églogues de Virgile, les pasto- « rales de Gessner, sont entre elles dans les mêmes rap- « ports que les épopées d'Homère, de Virgile et du « Tasse. »

Ainsi, les mœurs exprimées par Théocrite sont d'une simplicité rustique; il mérite même un reproche plus grave que Virgile a aussi encouru dans son églogue de Corydon et Alexis. Gessner peint une nature simple, mais décente; il évite à la fois le luxe et la grossièreté. Virgile tient le milieu entre la naïveté inculte de Théocrite et l'habile parure de Gessner. Les mêmes rapports subsistent entre les trois épopées. A ne considérer que les matières qu'on y traite, le sujet est purement familier dans Homère : il s'agit d'une esclave enlevée à son maître; plus national dans Virgile, c'est la fondation de Rome; plus général dans le Tasse, c'est le dogme chrétien, qui doit devenir la religion universelle, défendu contre les mécréants. Les circonstances sont ici dignes de la cause : l'Europe entière se jette sur l'Asie; les rois les plus puissants du monde terrassent de leur propre main les infidèles.

Les mœurs donnent lieu à des observations pareilles.

Agamemnon est brave, il sait gouverner les peuples : ce sont des mœurs publiques bonnes dans un chef; mais son orgueil, sa brutalité irritent tous ses auxiliaires. Énée est brave et pieux, ses mœurs sont meilleures ; mais sa folle passion pour Didon contrarie la grandeur de sa destinée et les ordres des dieux. Godefroid réunit toutes les vertus d'un héros ou d'un chef; il n'a aucun des vices, aucune des faiblesses de l'homme privé.

Les héros d'Homère se livrent à des soins domestiques, ceux de Virgile s'amusent à des jeux, ceux du Tasse ressentent les douleurs et les transports de l'amour. Les faiblesses du cœur sont les seules passions qu'admette la noblesse du genre héroïque, les seules qui ne fassent point disparate dans les scènes du drame, dans les narrations de l'épopée.

La valeur noble, généreuse, soutenue, des héros du Tasse l'emporte sur la valeur féroce, brutale, versatile, des héros d'Homère ; les combats du premier trahissent l'influence du droit des gens reçu chez les chrétiens, qui laisse à l'humanité tout ce qu'il peut lui accorder sans diminuer la bravoure. Les héros de Virgile, moins parfaits que ceux du Tasse, ont moins de rudesse que ceux de l'Iliade. Virgile est en progrès sur Homère, comme le Tasse sur Virgile.

La tragédie grecque comparée à la tragédie française présente absolument les mêmes rapports. Il y a dans la nôtre plus d'art, d'intérêt et d'action, des mœurs plus nobles et plus soutenues. Ici l'anneau du milieu se trouve brisé : le drame latin n'existe pas. La comédie seule permet d'achever le parallèle. « La bouffonnerie d'Aristo-
« phane, la décence de Térence, l'élévation de Molière et
« de nos bons comiques, dans le Misanthrope, le Glorieux,
« le Méchant, dont le genre, noble sans être héroïque,
« n'était pas connu des anciens, nous donneraient les
« trois termes de l'enfance, de l'adolescence et de la viri-

« lité. Nous les retrouverions aussi distinctement marqués « dans la nudité d'Ésope , dans la simplicité de Phèdre et « dans les grâces de la Fontaine ; enfin les épigrammes « de l'Anthologie, celles de Martial et les nôtres nous « offriraient les mêmes points de comparaison. »

M. de Bonald achève ce tableau plus hardi qu'exact en rendant au christianisme la justice qu'il mérite ; puisqu'il a été la source du progrès social, il l'a été aussi du progrès des lettres.

Telle est l'invariable et unique application que l'auteur de la *Législation primitive* fit de son système à la poésie. On peut lire tous ses ouvrages, on ne trouvera pas autre chose. Une fois seulement la ressemblance de cette idée mise au jour par Buffon , que le style exprime l'homme , avec son jugement à lui, que la littérature est l'expression de la société, lui inspira l'envie de soumettre à l'analyse la sentence du grand naturaliste, pour séparer les éléments qu'elle renferme. Il s'en acquitta d'une manière habile ; mais on voit que dans cette espèce de digression sa propre théorie fut toujours devant ses yeux.

« L'homme est esprit et corps : le style , expression de « l'homme, sera donc idées et images ; idées qui sont la « représentation d'objets intellectuels ; images qui sont la « représentation et la figure d'objets sensibles et corpo« rels. Un bon style consiste dans l'heureux mélange de ces « deux objets de nos pensées, comme l'homme lui-même, « dans toute la perfection de son être, est formé de l'union « des deux subtances et réunit à une intelligence étendue des « organes capables de la servir. » Un style, où règne solitairement la pensée, manque d'éclat, de charme et de souplesse; un style tout en images éblouit et fatigue , de même que ces pièces de théâtre , qui font passer rapidement sous les yeux une multitude de décors.

Mais l'homme n'est pas seulement doué d'intelligence et d'imagination ; il possède en outre une sensibilité plus ou moins vive. Le style sera donc sentiment aussi bien qu'idées et images. Pensée, fantaisie, sentiment, voilà les trois sources du style. Le style parfait suppose en conséquence vérité dans les idées, vérité dans les images, vérité dans les sentiments, vérité dans leur rapport mutuel ; s'il les contient, il offre mille attraits, il exerce sur l'âme une puissante influence.

Maintenant que nous avons exposé la doctrine de M. de Bonald, nous allons en apprécier la valeur.

Il faut dans ce système distinguer deux parties : l'élément le plus général, le plus abstrait, à savoir, la maxime qui fait de la littérature l'expression de la société ; puis l'élément secondaire, spécial, restreint, l'application de cette maxime à l'histoire des lettres, en prenant pour point de départ la théorie politique et religieuse de l'auteur.

Considéré d'une manière absolue, le principe est irrécusablement vrai. Sa justesse, son évidence ont assuré son triomphe et nous ne l'étayerons d'aucune preuve. La philosophie de l'histoire des arts ne pourra s'élever sur une autre base. Nous devons seulement regretter que, depuis sa divulgation, ce théorème soit demeuré en jachère ou du moins n'ait produit que des tiges clair-semées de froment, lorsqu'une critique un peu habile lui aurait fait engendrer de merveilleuses moissons.

Les résultats que M. de Bonald croit légitimement obtenir par son secours ne méritent pas les mêmes éloges. Nous pouvons d'autant moins leur accorder une valeur réelle qu'ils sont en contradiction avec la théorie qui forme la matière du chapitre précédent. Les trois périodes dans lesquelles il renferme le développment de l'art ne me paraissent point admissibles. Comment prouverait-on que la poésie a été plus familière chez les Grecs, plus nationale chez les Latins, plus générale chez les modernes? Le contraire semble vrai ; loin que la vie de famille ait brillé de tout son chaste et solitaire éclat sous le règne des habitudes grecques, c'est la vie publique, sociale, la vie de l'*agora* qui atteignit son point culminant. Lacédémone avait annulé la première ; de peur que les amours naturels ne l'emportassent sur l'amour de la patrie, elle avait brisé la pierre du foyer domestique, dépouillé de son secret et de ses charmes la retraite conjugale ; l'individu n'était pour elle qu'un citoyen. Quoique la politique n'exerçât point un aussi rude empire au milieu d'Athènes, que les habitants n'eussent point sacrifié leur indépendance à l'État, celui-ci n'en absorbait pas moins presque toute leur attention ; c'était vers la tribune que se dirigeaient sans cesse leurs regards. Aussi la littérature grecque franchit-elle rarement le seuil de l'existence privée; elle aime le grand air, la vaste enceinte des places et les rayons qui tombent de son ciel diaphane. Ses deux épopées racontent, l'une la principale guerre des temps héroïques, l'autre les malheurs qui en furent le résultat. L'enlèvement de Briséis ne forme pas le sujet de l'Iliade ; ce que l'auteur expose, ce sont les fatales conséquences de l'irritation d'Achille, dans une lutte mortelle entre deux races. Que chante la lyre grecque sous les doigts de Simonide et sous ceux de Pindare ? Les fêtes nationales. C'est au milieu des fêtes religieuses, à la clarté du soleil, devant toute la population d'Athènes, que le drame monte sur son cothurne et verse dans les âmes la joie ou la terreur. Il a pour base les traditions historiques, mythologiques; les événements contemporains ne sont célébrés par lui que s'ils intéressent le peuple entier ; Eschyle peindra l'affliction des Perses vaincus. Entre les mains d'Aristophane, la comédie tourne sans cesse autour des affaires publiques ; les erreurs des gouvernants alimentent son éternel sarcasme. Le don de la parole sert à émouvoir les assemblées ; l'orateur grec n'a souci que des questions générales. L'historien antique ne donne jamais à son œuvre la forme restreinte des mémoires, cette forme si commune chez nous. Dans les temps qui nous occupent, la vie politique dominait donc infiniment l'existence privée.

Les mœurs des Romains nous offrent le même caractère. Brutus immole à son pays ses affections paternelles; Décius meurt pour lui assurer la victoire. Longtemps les préoccupations guerrières et les luttes du forum détournent les intelligences de la littérature; quand elles s'éveillent enfin au sentiment du beau, elles se portent d'elles-mêmes vers les routes frayées par l'imagination antique. L'histoire, la philosophie, la législation, l'éloquence de la tribune s'emparent soudain de toutes leurs forces. Mais au lieu d'être plus nationale que la poésie hellénique, la poésie latine renferme plus d'éléments individuels. Aucun littérateur grec ne montre autant de personnalité qu'Horace. Virgile par moments révèle une tendresse inconnue aux époques précédentes; on sent qu'il a pleuré sur les bords du Mincius, en écoutant la vague mélodie des flots et de la brise. Ovide dans ses *Tristes*, Cicéron dans le *De officiis*, le *De amicitiâ*, le *De senectute*, Catulle et les autres élégiaques romains nous dévoilent une partie de leur âme. La généralisation progressive de la littérature que nous annonce M. de Bonald ne me paraît donc pas avoir eu lieu chez les Latins.

Ce système présente encore moins de justesse quand on veut l'appliquer aux temps modernes. Bien loin de devenir plus extérieur parmi nous, l'art est devenu plus intime. La littérature française des siècles de Louis XIV et de Louis XV a seule un tour abstrait, une pompe officielle qui pourraient légitimer de pareilles vues. Tout s'y passe réellement en public, tout y suit les lois d'une rigoureuse étiquette. Les personnages de ce monde factice ne marchent pas, ne boivent pas, ne se nourrissent pas, ne dorment pas ou ne dorment que juste assez de temps pour avoir les rêves nécessaires à l'action. Leurs habillements sont incorporés avec leur chair et ne les quittent ni le jour, ni la nuit. En cela, nos aïeux ont été bien plus loin que les Grecs, je le confesse. Mais, nous l'avons déjà dit, ce furent d'une part l'engouement pour les anciens, de l'autre la réunion de la noblesse autour du roi et les habitudes qu'elle prit sous le regard du despote, qui communiquèrent cette impulsion à notre littérature; en essayant de reproduire des temps mal connus et trop éloignés de nous, le manque de couleurs précises et de détails réels la jetaient dans l'abstraction; grandie au blême soleil de la cour, elle observait exactement les règles de sa fausse délicatesse. Elle fut donc environnée, dès son origine, de circonstances anomales; elle s'éloigna autant qu'elle put de la vie moderne et ne saurait conséquemment représenter la littérature des peuples chrétiens. Elle brille comme une fleur exotique au milieu de nos parterres; quoiqu'elle ait son charme et son éclat, elle ne possède ni la vigueur, ni la beauté, ni l'énergique arome qui distinguent les filles du sol.

La véritable poésie moderne a une tout autre nature. Non-seulement elle n'est pas plus générale, plus cérémonieuse que l'art païen, mais elle est plus libre et plus individuelle. L'attention donnée par le christianisme aux vertus domestiques, le sentiment idéal qu'il entretient dans les cœurs, les rêveuses tendresses si conformes à son esprit devaient tirer les lettres du sein de la foule et leur ouvrir, comme une retraite inspiratrice, le cercle enchanteur de la famille. La vie silencieuse des manoirs les appelait également près du foyer. Lorsque les pluies de l'automne avaient effondré les routes, qu'à peine une visite troublait de loin en loin le silence des châteaux, que les bois sans feuillage étaient sans mélodies, et que, pour unique distraction, les nobles dames regardaient l'ombre des tours avancer lentement sur la neige, il fallait bien que l'homme poétisât sa muette demeure et y concentrât des affections qui n'eussent point eu d'aliment au dehors.

Les beaux jours ne terminaient qu'en partie cette longue solitude ; les courses guerrières y faisaient diversion plutôt qu'elles ne l'animaient. Le système féodal éparpillait la nation ; point de vie commune, point d'orageuses assemblées. Ce système a depuis longtemps fourni sa carrière ; mais l'organisation qui lui a succédé n'éloigne pas moins les individus de la place publique ; les gouvernements sont pour nous des forces abstraites, à la manœuvre desquelles nous ne participons point ; tout au plus nous fournissent-ils des sujets de disputes et de vaines remarques. Cinq ou six cents privilégiés mettent seuls la main aux affaires. Notre existence politique est une fiction ; nous ne vivons réellement que de notre existence privée.

La littérature a donc suivi les traces du monde social. Elle a peint mille tableaux d'intérieur, elle a chanté les délices du toit héréditaire. Loin de négliger les traits que fournit l'expérience commune, elle a su les ennoblir par le sentiment, la religion et l'enthousiasme. Elle est si naturellement portée à le faire, qu'elle obtient, pour ainsi dire, ce résultat sans le vouloir ; ses goûts domestiques se montrent jusque dans les œuvres qui paraissent devoir leur être le moins propices. Le drame absorbe bien plus de détails familiers que la tragédie. Les modernes ont en conséquence un avantage énorme sur les anciens, quand ils livrent leur barque au flot taciturne et lent de la poésie intime. C'est avec une émotion toujours renaissante qu'ils décrivent la paix d'une maison bien ordonnée, les tilleuls du jardin, les vignes de la façade, le petillement du bois dans l'âtre et les causeries des longues soirées d'hiver. Il y a tel écrivain allemand ou anglais qui, sous ce rapport, contre-balancerait à lui seul tous les auteurs de l'antiquité. Si l'on réunissait les pages où ceux-ci ont élevé à l'idéal des circonstances, des habitudes journalières, les œuvres de Cowper mises en regard suffiraient pour les éclipser. L'événement le plus simple et le fait le plus commun y prennent un intérêt merveilleux. Le chantre pensif inonde de lumière et d'harmonie son tranquille séjour.

Il est donc certain que M. de Bonald aurait dû constater le progrès des mœurs poétiques, l'élévation croissante des caractères, sans attribuer ces effets à une prétendue généralisation de la littérature. Les principes moraux se sont épurés, l'idéal de l'homme a suivi leurs perfectionnements, voilà ce qui est positif ; mais le célèbre écrivain tombe dans l'erreur, quand il spécifie la manière dont la transformation a eu lieu. Les soins domestiques auxquels se livrent les héros d'Homère n'annoncent pas un goût inné du vieil aveugle pour ces descriptions ; ils révèlent seulement l'état presque sauvage où se trouvaient alors les Grecs. C'est la facilité avec laquelle nous contentons nos besoins qui rend ces occupations triviales ; quand l'homme se procure péniblement sa subsistance, elles changent de caractère. L'incertitude, qui accompagne sa vie matérielle, donne à ces humbles détails l'attrait d'une lutte contre la nature, contre le hasard et parfois contre la mort. Le poëte leur accorde lui-même ce genre d'intérêt. Dans le récit des aventures d'Ulysse, Homère exalte sans cesse la libéralité des hôtes, qui, après l'avoir bien nourri, chargent encore ses vaisseaux de froment et d'autres denrées; il peint avec une exactitude et une chaleur qui provoquent le sourire tous les banquets, tous les morceaux qui lui ont été offerts. Eh ! bien lorsqu'on suit dans leurs effrayantes entreprises les Colomb, les Pizarre, les Fernand Cortez, lorsqu'on les voit au milieu de la solitude exposés à mourir de faim, le journal de leurs périlleux repas éveille une grande curiosité. Nous en dirons autant pour ce symbole de l'industrie humaine, l'actif Robinson. Atala, Paul et Virginie inspirent la même sollicitude, parce qu'ils nous montrent des personnages contraints de remédier à l'insouciance de la nature et d'opposer leur force ou leur adresse aux menaces du besoin.

Pour ce qui regarde l'histoire proprement dite, le système de M. de Bonald a cependant son côté vrai ; les saint-simoniens ne tardèrent pas à le voir et s'approprièrent ses idées. Oui, le cercle social élargit par degrés sa circonférence. Aux agglomérations peu nombreuses de la famille, du clan, de la tribu succédèrent les petites républiques, les petites monarchies, les petits peuples, comme ceux de l'Idumée, de la Grèce, de l'ancienne Italie, de la vieille Gaule et de la vieille Espagne. Rome absorba ces fragments et les souda l'un à l'autre pour en former une colossale unité. Les barbares ne détruisirent pas complétement son œuvre ; ils n'isolèrent point de nouveau toutes les pièces qu'elle avait réunies. Après sa chute, on vit s'organiser des nations plus étendues qu'avant son triomphe, et la papauté, les dominant du haut des sept collines, devint leur centre et leur régulatrice. Jamais seigneurie n'avait fait planer ses lois sur un aussi vaste empire.

Indubitablement quelque chose d'analogue doit s'être accompli dans la littérature. Mais ce progrès corrélatif n'a pas eu lieu sous la forme que lui suppose M. de Bonald. Le développement du caractère public au détriment des tendances familières ne représenterait pas la marche de la société. Lorsqu'on envisage le monde réel, les affections, les idées politiques sont certainement plus larges que les affections, que les intérêts privés : ils se rapportent à une nation entière, les autres concernent des individus. En littérature, cet ordre est subverti ; l'homme individuel a plus de généralité que l'homme politique. Celui-ci nous apparaît comme soumis à un gouvernement : sa force se déploie, pour ainsi dire, entre des murailles légales ; celui-là nous offre les traits essentiels et universels de l'humanité. L'agrandissement de l'État devait d'ailleurs augmenter l'importance du foyer domestique. Une si ample patrie, dont les taxes rappellent seules l'organisation à une foule de citoyens, ne peut éveiller le même intérêt qu'un pays où tous avaient des droits législatifs. L'attrait que les affaires publiques ont perdu, la famille l'a gagné. Le courant de l'histoire poussait donc la littérature vers un genre plus intime.

L'extension de la sphère sociale s'est réfléchie dans l'art d'une autre manière que ne le pense M. de Bonald. Quelle partie de la littérature correspond véritablement à la constitution civile et religieuse ? Ce ne sont pas les mœurs, les idées, les caractères, mais le plan, c'est-à-dire l'organisme poétique. Il reproduit avec une exactitude parfaite la complication plus ou moins grande . l'étendue plus ou moins vaste du système social. Or, la tragédie grecque comparée au drame est d'une simplicité merveilleuse. Elle n'offre jamais qu'une seule et unique situation ; pas d'intrigue , pas de mouvement ; quand la position des acteurs change, la pièce s'arrête. Voilà pourquoi les imitateurs des anciens ont souvent été forcés de réunir deux ou trois ouvrages grecs en un seul, quand ils voulaient donner de l'intérêt à leurs pastiches. Ils contentaient de la sorte une exigence des spectateurs modernes en suivant une loi de la poésie romantique. Sous ce rapport, en effet, le théâtre espagnol, anglais et allemand diffère au dernier point du théâtre d'Athènes. Un drame de Shakspeare , de Gœthe, de Caldéron ou de Schiller eût découragé Sophocle. A voir tant de scènes, d'acteurs, de catastrophes, il eût perdu l'espoir de dresser jamais une charpente aussi habile, aussi prodigieusement compliquée. On taillerait vingt tragédies grecques dans un de nos drames. Nos pièces sont donc plus vivantes, plus attachantes, d'une exécution plus laborieuse et d'un effet plus pathétique ; l'action y est substituée aux longues tirades, le mouvement aux harangues. Nous ne sommes pas obligés de recourir à la cheville des chœurs pour leur donner une étendue convenable. Elles remplissent donc bien mieux les conditions du genre.

L'architecture a subi des métamorphoses analogues.

Depuis les Égyptiens et les Grecs, elle a sans cesse multiplié ses formes, reculé les parois de ses enceintes, rapproché du ciel ses voûtes et ses couronnements. Le plafond, le cube, le triangle primitifs, les cellas, les colonnades, les hémicycles se sont agrandis, amplifiés sur le sol de Rome et adjoint l'ellipse, la voûte et le dôme. L'Italie païenne construisit des monuments plus riches, plus variés, plus spacieux que l'Égypte et la Grèce. Les Byzantins mêlèrent à ses conquêtes les flèches, les tours, les croix, les portails, les voussoirs, les rosaces; l'édifice prit entre leurs mains une diversité d'aspect, une opulence de lignes devant lesquelles pâlissent toutes les créations antérieures. Les gothiques développèrent ces éléments, leur associèrent l'ogive, les porches, les faisceaux de colonnettes, les galeries à jour, les arcs-boutants, les escaliers diaphanes, percèrent les murs de baies colossales, les remplirent de vitraux, imaginèrent un système d'ornementation où la grâce le dispute à la somptuosité. Si l'on n'envisage que le nombre de ses parties intégrantes, l'architecture gothique est déjà plus compréhensive et plus étendue que les architectures païennes. Elle réunit une multitude de principes, comme le christianisme embrasse et domine une foule de peuples. Mais à cette richesse supérieure de formes, elle joint une coordination bien autrement vaste, audacieuse et compliquée. Douze temples grecs tiendraient sans peine dans une de nos cathédrales. La moins brillante de toutes offre peut-être cent fois plus de coupes, de lignes, d'effets et de travail que le premier monument d'Athènes ou de Rome. Au lieu de l'unité mesquine, étroite, facile et nue des anciens, nous avons une puissante, immense et laborieuse unité qui harmonise une quantité surprenante de détails. Quelle admiration eussent ressentie Phidias et Ictinus à l'aspect de ces magiques édifices dont ils n'auraient pu seulement construire une aile!

La sculpture a suivi la même progression. Au temps du polythéisme, elle ne traitait que des scènes bornées, où un petit nombre d'acteurs sollicitaient les regards. Les frontons les plus célèbres, comme ceux du Parthénon, des temples de Jupiter Panhellenius et d'Apollon Epicurius ne renferment que dix ou douze figures. Les marbres du Cotyle, représentant la bataille des Centaures et des Lapithes, les métopes du Parthénon, qui retracent le même fait, ne contiennent certainement point au delà de cinquante personnages. Ceux qui forment la procession des Panathénées montent peut-être à deux cents. Tel est le sujet le plus complexe abordé par le ciseau grec. Les Égyptiens restèrent en deçà ; lorsqu'ils voulurent multiplier les images, ils les calquèrent l'une sur l'autre, ainsi que le démontrent leurs avenues de béliers et de sphinx. Une pareille méthode éloigne toute idée de composition. Chez nous le tympan et les voussoirs d'une seule porte offrent la même somme de figures que la cérémonie entière des Panathénées. La sculpture grecque et romaine fut, pour ainsi dire, tragique; elle n'employa qu'un petit nombre d'acteurs, selon le goût des nations païennes. La statuaire du moyen âge est principalement épique : elle embrasse dans la plupart de ses produits l'histoire de l'univers et celle de l'humanité. Elle trace des tableaux successifs de la création, de la chute, de la rédemption, du jugement et de la vie future ; elle nous expose les destinées d'Israël, la biographie du Christ, les miracles des saints, les événements surnaturels de la légende; elle commence son poëme avec le monde et le termine lorsqu'il s'anéantit devant le courroux de Dieu. Elle taille donc ses personnages par milliers et les suspend sous les porches, sous les ogives des façades, le long des galeries, autour du chœur et au sommet des clochetons. Elle tire de la pierre une véritable population de figures idéales.

Cette même tendance épique se retrouve dans la peinture chrétienne. D'après tout ce que nous savons de la peinture grecque et latine, nous sommes en droit de penser qu'elle a dû fuir avec terreur les grandes compositions. La perspective linéaire, la perspective aérienne, le clair-obscur, la dégradation des nuances et les raccourcis étant alors inconnus, les artistes ne pouvaient exécuter de larges tableaux où il aurait fallu échelonner sur divers plans de nombreux acteurs[1]. Dès ses débuts, au contraire, la peinture moderne révèle un goût prononcé pour les larges ensembles. Elle dessine sur les vitraux cette même histoire du monde que la statuaire sculptait de la base au faîte des temples. Comme sa sœur, elle tire du néant d'innombrables créatures. Si elle orne les murailles, elle y déploie une égale profusion. Sur les tapisseries, ce luxe ne l'abandonne point, comme le démontrent celles de Bayeux, de Nancy, d'Aix, d'Aulhac, du château d'Haroué, de Dijon, de Beauvais, de Berne, de Reims et de la Chaise-Dieu. Dans les manuscrits à miniatures, elle devient inépuisable et met au jour des armées entières. Plus tard, elle se perfectionne sans changer; la renaissance exécute de vastes poëmes. Ce n'est pas un Grec assurément qui eût, ainsi que les Giotto, les Orcagna, les Masaccio, les Benozzo Gozzoli, déroulé de si gigantesques scènes autour du Campo-Santo. Les Jugements derniers de Michel-Ange, de Rubens, de Jean Cousin, la Dispute du saint sacrement, l'école d'Athènes, l'histoire de Psyché, la bataille de Darius et d'Alexandre par Altdorfer, les tableaux de Martin, ceux des Breughel, présentent une foule de personnages, d'attitudes, d'effets et d'intentions qui montrent que la peinture s'est agrandie comme le système social.

La musique n'échappe point à cette loi de développement. Selon toutes les probabilités, les anciens ignoraient l'harmonie; l'accord immédiat des notes entre elles, la mélodie, suffisait pour les ravir. Nous y joignons cette savante architectonique des sons qui coordonne les phrases successives d'un morceau, les instruments divers d'un orchestre. Et remarquez que ces instruments se sont beaucoup multipliés chez nous. Aussi nos compositeurs diffèrent-ils des musiciens antiques, comme un général d'un soldat.

---

[1] Voyez l'analyse du Parallèle des anciens et des modernes.

Telle est, si je ne me trompe, la ligne qu'ont suivie les arts dans leur marche parallèle aux progrès de la société. Ils vont toujours s'agrandissant et se compliquant; leur étendue augmente et leur intérieur se meuble. M. de Bonald avait parfaitement observé le cours général de l'histoire; mais quand il applique ses formules à la littérature, il se trompe de chemin et court d'étranges bordées.

Son erreur est doublement fâcheuse: elle ne lui laisse découvrir le passé qu'à travers une brume illusoire; elle lui fait renier l'avenir en le lui montrant sous un jour lugubre. Le manque d'espoir était une conséquence inévitable de ses fausses déductions, comme le prouve la manière dont il l'exprime: « Hélas! dit-il, les arts de la pensée « eux-mêmes, ces arts que nous avons portés à une si « haute perfection, semblent tendre à leur fin. Quand « toutes les règles sont connues, toutes les combinaisons « de la langue employées, et peut-être l'imitation de toutes les scènes de la vie publique et domestique épuisées, « alors sans doute la carrière de l'art est parcourue. Les « anciens ont atteint le sublime du naïf et les modernes le « sublime du grand; on veut aller plus loin, et l'on outre « le naïf jusqu'au puéril et le sublime jusqu'au monstrueux. »

Ces paroles, pleines de découragement, annoncent dans l'auteur peu de connaissances littéraires. Il n'avait lu que nos poëtes et ceux de l'antiquité; mille formes, mille ressources, mille combinaisons trouvées par les littératures romantiques et issues des profondeurs de notre civilisation étaient complétement ignorées de lui ; ne sachant pas ce qu'on avait fait, il savait encore moins ce qu'on pouvait faire, et pleurait la mort des arts dans l'instant même où ils allaient subir une glorieuse transformation. Ne l'avons-nous pas vu citer Gessner comme un auteur du premier ordre ?

Quelquefois cependant il revient à des idées plus consolantes et plus philosophiques : il paraît alors pressentir avec joie une révolution littéraire. « Il semble, dit-il, que « la fin du monde païen approche, et que ces restes d'i« dolâtrie, qui se mêlaient à toutes nos institutions, s'ef« facent peu à peu de la société. Il faut une extrême déli« catesse pour parler aujourd'hui, ailleurs que dans le « genre burlesque, d'Apollon et de Pégase, des Muses, de « la fontaine d'Hippocrène et du sacré vallon. Vénus, les « Jeux, les Ris et les Grâces commencent à vieillir, et « même ce n'est qu'avec réserve et précaution qu'on peut « hasarder encore de nommer Mars et Thémis. »

De l'examen sérieux qui précède, on peut, je crois, tirer la conclusion suivante : M. de Bonald avait plus de force d'esprit que de science littéraire, plus de talent pour inventer que pour démontrer et appliquer. Le principe découvert ou plutôt formulé par lui a seul une grande importance ; mais sa valeur est telle, que des milliers de pages sans vues philosophiques ne le contre-balanceraient point. Une idée neuve et très-générale possède une incalculable puissance ; mille déductions en jaillissent comme des fleuves qui sortiraient d'une mer souterraine. Quiconque voudra se livrer à des considérations historiques sur les arts, songera fatalement à M. de Bonald ; et n'eût-il trouvé que cette maxime, elle défendrait son nom de l'oubli. Ajoutons qu'il a besoin d'une pareille sauvegarde. Collègue de MM. Chateaubriand et de Maistre dans leur expédition légitimiste, il fut le Lépide de ce triumvirat. Ses théories politique, religieuse, sociale, eurent toutes une conformation débile qui restreignit leur durée. Ouvrages du moment et façonnées pour les circonstances, elles perdirent chaque jour de leur prix. L'auteur n'était pas encore descendu dans la tombe que leurs ruines semaient déjà la poussière. Plus vigoureux que lui, de Maistre et Chateaubriand joignaient à leurs pensées transitoires d'impérissables vues ; leur génie élevait, afin d'abriter leur gloire, un monument solide qui n'avait point pour unique base des conjonctures éphémères.

CHAPITRE V.

Traité sur l'éloquence de la chaire et sur l'éloquence du barreau, par Lacretelle aîné. — Études sur Molière, par Cailhava. — Le Laocoon de Lessing, traduit pour la première fois par Charles Vanderbourg. — Mémoires de Palissot. — Mélanges de Suard.

Nous avons maintenant à parler d'ouvrages et d'auteurs peu connus ; ce chapitre aura l'air d'une descente dans les caveaux funèbres d'une église provinciale ; des noms oubliés, des gloires ternies passeront devant nos yeux. Mais les hommes secondaires qui vont nous occuper ont tous eu de leur vivant leur portion d'influence ; on leur prêtait l'oreille ; ils accéléraient ou contrariaient le mouvement progressif de la littérature ; nous ne devons point leur refuser une minute d'attention.

Le premier qui s'offre à nous est Lacretelle aîné. En 1802, il publia ses œuvres diverses, parmi lesquelles figure avantageusement le *Traité sur l'éloquence de la chaire*. Quoiqu'il ne renferme pas de principes créateurs, de vues régénératrices, l'on y distingue une parfaite indépendance morale, beaucoup de justesse d'esprit et des idées vraiment excellentes. Il est d'ailleurs plutôt propice qu'hostile aux innovations. Coïncidence étrange! Il débute par des remarques entièrement contraires à celles de M. de Bonald. Il examine les destinées de l'éloquence chez les anciens et les modernes, et les trouve bien différentes: « Il n'y a, dit-il, rien de public, rien de national « dans notre ordre politique et civil. L'éloquence a perdu « son empire ; sa voix même s'est éteinte dans ce calme et « ce secret des conseils où s'agitent les grands intérêts, « où se préparent les grands événements. La loi en sort « silencieusement, pour être inscrite dans nos cours de « magistrature, d'où elle règne sur les citoyens sans la « majesté de la proclamation publique. »

L'éloquence allait donc mourir chez nous, si elle n'avait été adoptée par la religion au moment où les affaires lui devenaient inaccessibles. Le culte païen n'était proprement qu'un spectacle institué en l'honneur des dieux ; il n'imposait aucun devoir. Ses ministres ne songeaient pas à gagner les cœurs ; ne scrutant ni les actions ni les pensées, ils gardaient le silence dans leurs temples, satisfaits de captiver l'imagination par la pompe de leurs cérémonies.

Les choses ne pouvaient se passer de même sous une doctrine éminemment spiritualiste, qui cherchait avant tout le salut des hommes. Ses fêtes n'eussent pas été en harmonie avec son essence, et l'attente des fidèles aurait été trompée, si l'âme n'y avait point eu sa part et si des admonestations, des encouragements, des enseignements ne lui avaient été offerts comme une sorte de banquet divin. La religion de la pensée devait triompher à l'aide du Verbe. Aussi dès que les mystères qui forment sa base sont consommés, elle emploie l'instruction pour atteindre son but, et son principal miracle est le don des langues communiqué aux hommes qui doivent la répandre. « Elle la « représente cette parole, sous les images les plus impo- « santes ; elle la nomme le *pain* qu'elle distribue, le *glaive* « qui la défend. » Ainsi en quittant le forum pour la chaire, l'éloquence a obtenu de plus nobles succès et une gloire non moins brillante.

On rapprocherait sans efforts ces deux arts en plusieurs points. On pourrait examiner si les dogmes consolants ou sévères de la religion chrétienne n'émeuvent pas plus profondément les âmes que les inquiétudes et les joies de la liberté ; s'il est plus beau, plus difficile d'entraîner aux combats une nation vaillante, que d'arracher les hommes « à toutes les voluptés de la vie, pour leur faire embras- « ser toutes les rigueurs de la pénitence ; si nous ne pou- « vons pas opposer nos orateurs chrétiens aux orateurs « des républiques anciennes, mettre en balance le génie « de Bossuet et celui de Démosthènes, comparer le pathé- « tique de Massillon avec celui de Cicéron, le charme et « l'élégance de leurs styles. Il serait plus aisé de pousser « bien loin ce parallèle que de bien décider les questions « qu'il offrirait. »

On le voit, l'auteur du traité n'ose point émettre un avis définitif sur ce grave problème que Chateaubriand avait résolu l'année précédente. Mais il penche du côté de nos orateurs, et il a d'autant plus de mérite à le faire que son opuscule date vraisemblablement d'une époque antérieure, comme il arrive pour tous les morceaux que l'on réunit par la suite, après les avoir composés d'abord sans avoir l'intention de les publier sous un même titre. Son *Essai sur l'éloquence judiciaire,* qui fut imprimé en 1807, avait été écrit en 1785. Nous ne pouvons au reste nous empêcher d'admirer ici l'opiniâtre persistance avec laquelle ce théorème sort de l'ombre en toute occasion, se glisse dans tous les livres critiques et se pose devant tous les esprits remarquables. C'est là une faveur accordée à la raison de l'homme : quand une fois elle a soulevé une question importante, elle ne l'abandonne jamais, et si l'énigme est telle que son dernier mot lui échappe, elle en poursuivra l'étude pendant l'éternité. Celle-ci, par bonheur, se range dans une autre classe.

Lacretelle a d'ailleurs généralement foi aux promesses de l'avenir. « Il est de la nature des choses, dit-il, que « les arts et les talents trouvent sans cesse à inventer, ou « du moins à perfectionner. Ils acquièrent tout ce que « l'accroissement des sciences et les révolutions journa« lières leur découvrent, et les plus petits changements « dans la position des hommes ou des choses appellent à « d'autres vues, préparent d'autres tableaux. »

Bourdaloue, Massillon, l'abbé Poule sont les trois orateurs dont Lacretelle examine plus spécialement les œuvres. Ses remarques ont presque toutes beaucoup de justesse, et la verve, la chaleur de son style augmentent leur attrait. Peu d'ouvrages critiques plaisent au même point. On sent palpiter un noble cœur sous ces formes vivantes, et la rectitude de la pensée y naît de l'élévation morale. Il nous serait facile d'extraire encore plusieurs aperçus, plusieurs jugements dignes d'attention ; mais nous sommes contraints de nous borner. Les passages qu'on a lus permettent d'apprécier l'intelligence de Lacretelle ; nous allons en citer un autre qui peint son âme :

« Les talents devraient inspirer une certaine décence de « mœurs, une certaine fierté de sentiments ; ceux qui les « cultivent ne devraient pas descendre au-dessous de leur « gloire ; ils devraient sentir que l'effet de leur génie de« mande quelque conformité dans leurs mœurs avec les « maximes qu'ils professent. »

Le *Traité sur l'éloquence du barreau* est moins intéressant et moins important. Le sujet offre moins de ressources; il ne concerne pas la littérature d'une manière aussi directe. L'auteur y montre cependant ses qualités habituelles. Un amour pur et sérieux de l'art dicte ses réflexions. Dans le premier essai, il avait défendu la logique de l'enthousiasme contre le froid raisonnement des dialecticiens sans génie. Leur calme ne lui paraît pas un signe de force, l'air glacial qu'on respire dans leurs ouvrages une garantie de vérité. L'âme qui ne s'exalte jamais, au lieu d'être une âme vigoureuse, est à coup sûr une âme faible et languissante. Elle n'a pas assez d'énergie pour embrasser avec passion les idées qui la séduisent. Elle croit mieux apprécier les choses, et, retenue par sa vaine circonspection, elle en laisse échapper le sens intime. Dans son deuxième traité, Lacretelle oppose la grande éloquence à l'esprit de chicane et montre les avantages de l'orateur littéraire, en déplorant néanmoins la fâcheuse situation de l'avocat moderne. Entouré de mille trappes qui peuvent sans cesse l'engloutir, il avance d'un pas craintif et ne rappelle qu'exceptionnellement la fière allure des tribuns antiques. Malgré tous ces obstacles, l'ardeur lui semble encore préférable à une contrainte pusillanime.

Son excellent goût se révèle dans d'autres aperçus. Il n'y a, selon lui, par exemple, qu'une manière d'orner les petits objets, c'est de leur laisser toute leur simplicité; on doit les traiter avec cette aisance qui forme, en général, mais particulièrement ici, le premier charme du style. Quelle leçon pour les auteurs français! Combien d'entre eux ont, ainsi que Boileau et Delille, employé toutes leurs forces à revêtir d'une pompe maladroite des détails communs et insignifiants! La belle gloire que d'esquiver le mot propre et de faire l'apothéose d'un mousquet ou d'un légume!

Nous ne nous arrêterons pas aux travaux de moindre importance que renferment les premiers et les seconds mélanges de Lacretelle. On y remarque de bonnes pensées, mais trop fugitives pour mériter un examen spécial.

Les *Études sur Molière,* par Cailhava, ne sont autre chose que des commentaires sans but théorique et disposés selon l'ordre des temps. Il y est souvent question de Melpomène et de Thalie.

Le *Laocoon* de Lessing, traduit cette même année par Charles Vanderbourg et fort élégamment traduit, peut certes prendre place au nombre des plus utiles conquêtes de la langue française. Nous doutons seulement qu'il ait été bien lu. Le titre en a éloigné beaucoup de personnes : on l'a pris pour un livre d'archéologie, ne soupçonnant pas qu'à propos du groupe antique Lessing pût traiter une foule de questions générales. C'est dans le fait un livre d'esthétique où brillent des idées de premier ordre sur la peinture, la statuaire, la poésie et le beau considéré en lui-même. Son introduction parmi nous aurait été favorable aux arts, si les critiques y avaient cherché des enseignements. Selon toute apparence, ils ne l'ouvrirent même point.

En 1803, une nouvelle édition des *Mémoires* de Palissot *pour servir à l'histoire de la littérature française* ranima les haines que l'auteur avait précédemment fait naître et dont il aimait à s'environner, comme la frégate et le courlis aiment à se plonger dans les tourbillons de la tempête. L'ouvrage n'est pas tel qu'on pourrait le croire d'après son titre. Il ne donne réellement aucun détail biographique, anecdotique ou littéraire sur les contemporains. C'est une suite de jugements sentencieux qui apprennent peu de choses. Palissot vise à l'effet qu'on obtient souvent, lorsqu'on parle d'un ton bref et péremptoire, sans motiver ses décisions. Beaucoup de lecteurs regardent comme un signe de force et d'habileté cette prestesse laconique; elle annonce ordinairement l'absence de réflexion et la misère intellectuelle. Il faut une grande légèreté d'esprit, une grande étroitesse de cerveau pour croire possible de vider toutes les questions à l'aide de deux ou trois phrases. La vérité ne se laisse point ainsi prendre au vol ; elle est d'une substance moins aérienne. Comme les minéraux enfouis sous nos pieds, elle dort dans le sein profond de la nature et dans les secrets détours de la pensée : il faut y descendre pour la conquérir.

Ces prétendus mémoires ont d'autant moins de valeur et de charme, que Palissot leur a donné la forme d'un dictionnaire ; on ne peut même les lire comme un récit continu. Cependant l'auteur ayant ajouté à cette nouvelle édition quelques notices sur des œuvres récentes, il est curieux pour nous d'y chercher son opinion. Dès les premières remarques, on voit se trahir en lui une tendance hostile aux métamorphoses que subissait alors la littérature. Il invite, par exemple, madame de Staël à ne pas employer sans nécessité de nouveaux mots, tels qu'*inoffensive, indélicat, indélicatesse, intempestive* même, qui n'est pas assez autorisé. « Elle a trop de mérite, dit-il, « pour chercher à se distinguer par ces affectations. La « langue de Pascal, de Bossuet, de Fénélon, de Racine « doit lui suffire. »

Quand il examine Atala, il nous apprend « qu'à l'excep« tion de quelques pages intéressantes, l'ouvrage lui a « paru très-vicieux de style et très-ennuyeux. »

« Nous avons eu, dit-il plus loin, le courage de lire le « *Génie du Christianisme*. Nous n'avons pu concevoir « comment les choses exquises qu'il renferme pouvaient « être de la même main qui s'en permet souvent de si ri« dicules ou de si bizarres. »

Il reproche à Ducis son amour exclusif pour le théâtre anglais et principalement pour Shakspeare, qui lui servait de modèle. Ce faux goût l'empêcha, selon lui, de sentir assez vivement le prix d'une ordonnance régulière.

Il loue Sabatier de s'être élevé avec force contre le déluge des poésies allemandes dont il prétend que la France était alors inondée. « S'il était permis, dit-il, d'en juger « par ces traductions barbares, la poésie ne serait guère « plus avancée en Allemagne qu'elle ne l'était chez « nous du temps des Ronsard, des Garnier et des Jo- « delle. »

Palissot ne se montre pourtant pas toujours aussi aveugle et aussi routinier. Il pose sans regret une couronne sur le front de Bernardin de Saint-Pierre et décerne à André Chénier le premier éloge public dont il ait reçu l'honneur, ce qui forme un contraste bizarre avec son attachement aux vieilles modes littéraires. Il avait connu le jeune poëte ; il avait été mis dans la confidence de ses tentatives, et ces liaisons personnelles l'aidèrent à ouvrir les yeux. La pièce qu'il recommande le plus est l'idylle de la *Liberté;* cela donnerait bonne opinion de son goût. Il termine l'article en disant qu'il avait fondé de grandes espérances sur le mérite de cette victime expiatoire immolée par la hache des révolutions. Malgré cette espèce de bonne fortune critique, on ne peut voir dans Palissot qu'un homme insignifiant.

Suard est un écrivain plus habile. Ses *Mélanges de littérature*, dont les premiers volumes parurent en 1803 et les derniers en 1804, se distinguent au milieu des ouvrages stationnaires qu'on publiait alors, comme un navire qui marche, fût-ce lentement, se distingue au milieu de vaisseaux immobiles. Ce livre annonce dans l'auteur un sentiment de l'histoire peu commun alors. Pour chasser à jamais les visions païennes qui égaraient les intelligences, il fallait détourner l'attention de la Grèce, la porter vers les origines du monde actuel et réconcilier les modernes avec eux-mêmes. Un goût naturel imprimait justement à Suard cette direction. Il fut toujours plus curieux de nos anciens usages que de ceux des Grecs et des Latins. « S'ils

« donnent moins de carrière à mon imagination, ils l'appuient, dit-il[1], sur quelque chose de plus solide. Athènes et le Pirée ont pour moi une existence presque fabuleuse; mais quand on me parle de Paris et de la Seine, j'entends parfaitement ce qu'on veut me dire. Quand il m'en coûte douze francs pour faire entrer une pièce de vin dans Paris, il me paraît plaisant de songer que, sous Louis le Gros, une des portes de cette même ville. et il n'y en avait que deux, rapportait au roi douze livres tournois par an de droits d'entrée. »

Ce retour vers notre histoire est la source même de l'école nouvelle. La lassitude, l'ennui, le dégoût des souvenirs païens devaient lui donner le jour. La littérature n'a vraiment de puissance et de charme que lorsqu'elle descend au fond de nos cœurs pour y éveiller nos sentiments les plus ordinaires, pour y flatter nos souhaits les plus intimes; elle n'est, en un mot, que l'idéalisation de la vie réelle. Comme la poésie française n'avait pas jusqu'alors suivi cette route, elle était destinée à périr aussitôt qu'on éprouverait le besoin d'un art national. Suard attribue à l'ignorance notre funeste engouement pour l'antiquité : c'est parce que nos pères ignoraient la vie moderne qu'ils la dédaignaient. L'enseignement des colléges ne porte-t-il pas uniquement sur les Grecs et les Romains? Ne croyait-on pas en savoir assez quand on pouvait citer au hasard Sophocle, Virgile et Horace? On ne tâchait donc point d'élargir la sphère de la pensée : car personne n'est moins curieux que les gens privés de connaissances, personne n'aime moins à se donner de la peine dans le but d'apprendre quelque chose. Il faut leur administrer, pour ainsi dire, l'instruction malgré eux; tandis que les savants sont toujours prêts à chercher bien loin, avec beaucoup de fatigue et de souci, les renseignements qui doivent compléter leurs études.

---

[1] Préface du morceau intitulé : *Coup d'œil sur l'histoire de l'ancien théâtre français.*

L'histoire succincte du vieux théâtre français se recommande par la brièveté, par la facilité de la narration. Le lecteur y trouve une foule de détails intéressants, et marche avec plaisir sous la conduite d'un guide spirituel. Non-seulement l'auteur n'affiche pas un mépris scandaleux pour notre ancienne littérature, mais il la juge quelquefois d'une manière plus saine que des critiques venus après lui. Bien loin de voir dans l'école de Ronsard et de Jodelle une lutte contre l'antiquité en faveur des principes modernes et de l'art national, il remarque, d'une part, que ces écrivains ne s'adressèrent pas au peuple, mais recherchèrent les suffrages de la cour, prosternée à cette époque devant les formes païennes qu'elle avait admirées pendant les guerres d'Italie ; de l'autre, qu'une fureur scientifique empêchait alors le goût de se développer. Effectivement, dès que le savoir est le premier mérite, tout ce qu'on sait devient un objet de vénération, et l'on ne juge plus ce qu'on ne pense qu'à étudier.

L'enthousiasme de la Pléiade alla si loin, qu'un jour ses membres s'étant réunis à Arcueil, où Jodelle était allé fêter le carnaval, « ils le couronnèrent de lierre, comme « Bacchus, père de la tragédie, et tous, parés de lierre et « de pampre en l'honneur de leur dieu, ils lui présen« tèrent un bouc orné de même, qu'ils amenèrent en dan« sant tout autour et en chantant une ode à Bacchus, où « ce dieu était désigné sous le nom de *dieu brise-souci*, « *démon aime-danse*, etc. Pour que la chose fût plus « parfaitement dans le costume, on eut soin de donner à « l'ode le nom de *dithyrambe*, dans ce jargon à demi grec « que Ronsard avait mis à la mode. » On prétend même que, pour compléter la ressemblance de Jodelle avec son patron, ses amis, enivrés d'une joie pédantesque, lui sacrifièrent le bouc.

A voir de pareils transports, ne semble-t-il point que l'imagination française, longtemps captive, rompait ses chaînes, et qu'un art splendide, l'accueillant au sortir de sa prison, l'entraînait vers le mystérieux séjour de l'idéal? Hélas ! il n'en était rien : le souvenir de ces fêtes attriste la pensée, quand on songe à leurs déplorables conséquences. Les hommes dont elles finissaient de troubler le jugement n'étaient pas des libérateurs, mais des esclaves qui, ayant eux-mêmes vendu leurs droits naturels, dissipaient en folles orgies le prix de leur indépendance.

Les fâcheux résultats de cet asservissement ne se firent pas attendre. La Cléopâtre de Jodelle fut suivie de nombreuses pièces dans le même goût, et les imitations ne valurent pas mieux que leur type. Comme le remarque Suard, ce sont de plates et froides traductions de Sénèque, en style vulgaire ou ampoulé, souvent écrites d'une manière tout à fait inintelligible. C'était bien la peine de renier nos aïeux !

Mais cet opuscule ne révèle pas seul les tendances novatrices de Suard ; elles se font encore jour dans de moindres travaux. Tels sont des articles sur les bardes, les Scaldes et les chants populaires de la Grande-Bretagne, spécialement sur le recueil de Percy. On voit que l'auteur a lu avec charme ces poésies du Nord, qui versèrent bientôt leur onde limpide et vivifiante dans l'étang desséché de notre littérature. Il loue en outre des mérites de style proscrits jusqu'alors. La fidélité, l'abandon, l'énergie, la hardiesse, « même sans correction et sans élégance, » lui paraissent infiniment supérieurs à une élégance, à une correction dénuées de chaleur et de force. Il prend le parti de la pensée contre ceux qui l'accusent de détruire l'art et de glacer l'enthousiasme. « Les arts, dit-il, sont « une création de l'esprit humain ; il serait bien inconce- « vable que l'ouvrier, en se perfectionnant, tendît à dé- « truire son propre ouvrage. »

On aurait pourtant une fausse idée de Suard, si on le grandissait au point de lui donner la taille d'un réformateur. Ce n'est qu'un homme de troisième ordre. Il n'a pas émis de doctrine littéraire, il n'a pas conçu d'idées systématiques. Ses instincts méritent l'approbation, mais il n'avait que des instincts. Quand il faut envisager directement un problème, sa molle et vague personnalité l'abandonne; il reprend le harnais classique et tire de nouveau la lourde charrette des anciennes erreurs.

Ainsi est fait l'esprit de l'homme. Nul d'entre nous ne brise complétement avec les superstitions du passé ; nul ne se met en route pour l'avenir, sans cacher dans son bagage quelques vieilles idoles.

CHAPITRE VI.

Charles Nodier : le Peintre de Salzbourg. — Senancour : Obermann. — Analyse de la beauté, par William Hogarth, traduite de l'anglais. — Dictionnaire des beaux-arts, par Millin. — Poétique anglaise, par Hennet. — Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 89, par Marie-Joseph Chénier.

Avec moins de force et de grandeur que Chateaubriand, deux hommes suivaient alors une ligne poétique presque aussi franche et tentaient presque aussi ouvertement de rajeunir notre littérature épuisée. Comme écrivains et comme penseurs, on doit les placer au-dessous de lui; mais il leur reste une belle gloire : ils devançaient la foule de leurs concurrents et le nimbe des réformateurs brillait sur leur tête.

Le Peintre de Salzbourg est la dernière imitation française de Werther. Mais si d'une part il clôt une série, de l'autre il annonce une métamorphose. Les Dernières aventures du jeune d'Olban exceptées, il offre chez nous le premier exemple d'une œuvre bien faite, remontant par l'inspiration à des sources germaniques. Les réflexions, les sentiments, le sujet sont à peu près les mêmes que ceux de Gœthe ou plutôt sont de la même famille, car l'auteur déploie une assez grande originalité; il évite plusieurs fautes dont le célèbre poëte n'avait point su se garantir. Il ménage les digressions, répand sur l'ensemble une douce lumière et change un peu le dénoûment. Son héros a aussi l'âme plus tendre et moins violente. Ce fils du Nord, le regard animé d'une expression nouvelle, s'introduit au milieu de nous comme un compatriote.

M. de Senancour ne se borna point à innover dans l'exécution et par le fait; il émit certaines idées littéraires dont personne, pas même son prôneur habituel, n'a remarqué l'existence ni déterminé la valeur. La préface annonce que le livre renferme des descriptions, « de celles « qui servent à mieux faire entendre les choses naturelles « et à donner des lumières, peut-être trop négligées, sur « les rapports de l'homme avec ce qu'il appelle l'ina« nimé. » Voilà certes un dessein théorique des plus manifestes. Notre nation évitait depuis si longtemps la nature, qu'elle avait réellement besoin d'un interprète qui lui en exposât le sens. Mille liens nous unissent au monde physique; notre humeur bonne ou mauvaise, nos pensées, nos résolutions même sont fréquemment son ouvrage. Voilà les rapports que Senancour a étudiés avec une minutieuse et quelquefois avec une sombre patience.

Il nous avertit également qu'il a rejeté une multitude d'expressions banales, « de figures employées quelques

« millions de fois et qui, dès la première, affaiblissaient « l'objet qu'elles prétendaient agrandir. L'émail des prés, « l'azur des cieux, le cristal des eaux, les lis et les roses « de son teint, les gages de son amour » et beaucoup d'autres phrases trivialement ampoulées lui soulèvent le cœur. Il pense que le style a besoin d'une refonte générale.

L'œuvre même contient plusieurs aperçus révolutionnaires. Le mot romantique, prononcé une fois par Letourneur, ne l'avait pas été depuis : Senancour l'employa de nouveau. Il en exposa le sens d'une manière conforme à l'opinion de son devancier. Le *troisième fragment* d'Obermann fait connaître ses vues sous ce rapport. Il l'a intitulé : *De l'expression romantique et du ranz des vaches*. Nous transcrirons ici les passages qui contiennent la substance de sa pensée.

« Le romanesque, dit-il, séduit les imaginations vives « et fleuries; le romantique suffit seul aux âmes pro« fondes, à la véritable sensibilité. La nature est pleine « d'effets romantiques dans les pays simples; une longue « culture les détruit dans les terres vieillies, surtout dans « les plaines dont l'homme s'assujettit facilement toutes « les parties.

« Les effets romantiques sont les accents d'une langue « que les hommes ne connaissent pas tous, et qui de« vient étrangère à plusieurs contrées. On cesse bientôt « de les entendre, quand on ne vit plus avec eux; et ce« pendant cette harmonie romantique est la seule qui « conserve à nos cœurs les couleurs de la jeunesse et la « fraîcheur de la vie. L'homme de la société ne sent plus « ces effets trop éloignés de ses habitudes; il finit par dire : « que m'importe ?

« Mais vous que le vulgaire croit semblables à lui « parce que vous vivez avec simplicité, hommes primitifs, « jetés çà et là dans le siècle vain, pour conserver la trace

« des choses naturelles, vous vous reconnaissez, vous « vous entendez dans une langue que le vulgaire ne sait « point.

« C'est dans les sons que la nature a placé la plus forte « expression du caractère romantique; c'est surtout au « sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles, en peu « de traits et d'une manière énergique, les lieux et les « choses extraordinaires. Les odeurs occasionnent des per- « ceptions rapides et immenses, mais vagues; celles de « la vue semblent intéresser plus l'esprit que le cœur : « on admire ce qu'on voit, mais on sent ce qu'on en- « tend. »

Chacun de ces alinéa mérite un commentaire spécial : nous allons les soumettre à l'analyse pour éclaircir l'idée qu'ils renferment.

C'est seulement depuis trente années que le mot romantique est devenu un signal de discorde. On l'employa d'abord d'une manière paisible et instinctive, dans le sens que lui attribue Senancour. Il servait à exprimer des effets vagues, délicieux, pénétrants, qui remuaient l'âme jusqu'en ses derniers replis et dont on ne savait pas encore définir la puissance. Or, ces émotions si fortes et si douces avaient toujours pour cause une beauté de la nature ou de l'art entièrement d'accord avec les principes de la vie moderne, avec les dispositions, les goûts, les attachements qu'elle nourrit dans les intelligences. Le spectateur, le lecteur sentait alors un mystérieux plaisir agiter le fond de son être; un courant électrique avait touché les ressorts intimes de son existence morale et donné le mouvement à ses fibres les plus secrètes. D'autres beautés l'impressionnaient d'une manière moins vive, moins délectable; elles n'arrivaient pas au centre de son organisation. Elles pouvaient lui plaire, le distraire, l'occuper; le don de faire naître l'extase et l'enchantement ne leur appartenait pas. De tous les moyens, de tous les produits de l'art, ceux qui devaient le moins souvent obtenir ce genre de triomphe, ce sont évidemment ceux qui rappelaient un art antérieur et exprimaient une autre civilisation. S'éloignant de nos goûts, de nos pensées, de nos habitudes, le temps a fini par détruire leur prestige ; ils n'excitent en nous qu'un faible intérêt ; ils ne remplissent point nos cœurs de cette joie indicible et profonde qui est le sentiment même de la vie dans sa plus grande intensité. Les ouvrages calqués sur ceux des anciens n'avaient donc pour nous aucun attrait *romantique ;* les hommes seuls qui avaient fait leurs *classes* et devaient à l'étude du passé des engouements artificiels pouvaient leur donner une préférence qu'ils ne méritaient point ; on les nomma *classiques*, parce qu'ils se rattachaient à l'enseignement des colléges. Les productions plus modernes, plus naïves, plus séduisantes furent dès lors en horreur aux esprits stériles.

Les exemples que cite notre auteur confirment ces observations. Il parle d'abord des effets romantiques de la nature dans les pays simples, qui ont gardé leur physionomie originelle. En les cultivant, l'homme y imprimerait la trace de ses besoins, de ses douleurs, de ses inquiétudes ; la forme divine céderait la place aux formes chétives de la nécessité. Lorsque les plaines, les bois, les rivières et les coteaux ont perdu leur grâce virginale, que des desseins mercantiles se trahissent partout, le monde extérieur ne nous fait point oublier nos misères de chaque jour ; notre asservissement, notre indigence sont empreints sur sa face. Mais égarons-nous dans la solitude ; que les végétaux balancent sous nos yeux leurs têtes couronnées de fleurs, que les torrents se précipitent sans contrainte en des gouffres sonores, que les rochers éternels, que les libres montagnes dressent au-dessus des nuages leurs inaltérables cimes, l'âme environnée d'objets indépendants s'abandonne à ses rêves ; l'esprit de Dieu plane seul autour d'elle ; les fleuves et les collines, l'insecte et le reptile, l'arbuste et l'oiseau, uniquement gouvernés par leurs propres tendances, lui révèlent mille grâces secrètes, mille harmonies touchantes. Or, je le demande, cette tendresse de l'homme pour la nature sauvage, le sentiment religieux qu'elle lui fait éprouver, ne sont-ils point des affections particulières aux modernes?

La société produit sur l'homme le même effet que ses travaux produisent sur les champs. L'usage, les convenances, les petites obligations le mutilent, le gênent, l'amoindrissent; ses qualités se relâchent, l'hypocrisie ôte à ses défauts leur vigueur poétique; l'existence devient une routine. Ce n'est point là que se développent les sentiments profonds, ce n'est point là qu'on trouve la fidèle image d'une époque. Les citadins de tous les temps se ressemblent; pâles épreuves d'un même type, on ne doit voir en eux que le résultat des nécessités, des conditions de la vie urbaine. L'homme de nos jours le plus sensible aux effets romantiques sera donc celui qui se laissera le moins abâtardir par ces sortes d'exigences factices, qui ne leur soumettra ni ses goûts, ni ses opinions, ni ses habitudes, qui, plein des grandes idées modernes, les préservera d'un impur alliage, et connaîtra, résumera d'autant mieux son siècle qu'il en habitera les hauteurs et promènera ses regards sur tous les points de son étendue. Le trafiquant noyé dans la brume des villes ne jouit certes pas du même coup d'œil.

En attribuant surtout aux sons le caractère romantique, Senancour marche de nouveau sous la bannière des principes modernes. Chateaubriand a signalé l'intime rapport qui unit la musique et ses progrès aux croyances de nos aïeux. L'action de notre climat septentrional, le penchant rêveur des Celtes et des Germains contribuèrent aussi à la développer. Art du vague, idiome mystérieux qui fait un appel direct au sentiment et n'offre à l'esprit que d'incertaines images, les Grecs ni les Romains n'ont pu en sonder les blêmes profondeurs et l'obscur idéalisme. Organisés d'une autre manière, nous aimons ce champ de course indécis où l'imagination se précipite sans frein et sans obstacle, traverse des populations de fantômes, voyage plus rapidement que la tempête, et, sous une lueur crépusculaire, chevauche infatigablement dans le royaume illimité des songes.

La lettre vingt et unième d'Obermann est fort curieuse. Les problèmes généraux de l'esthétique y sont tous effleurés, et elle n'a que cinq pages! La définition que l'auteur donne du beau ne manque ni d'exactitude, ni de largeur; un philosophe allemand ne réussirait pas mieux. « Le « beau, dit-il, est ce qui excite en nous l'idée de rapports « disposés vers une même fin, selon des convenances ana« logues à notre nature. » Elle embrasse, comme on voit, l'objectif et le subjectif : elle ne laisse rien en dehors d'elle. Senancour adopte néanmoins un peu plus bas la fausse doctrine de l'utilité dans l'art, doctrine éminemment française qu'on ne peut assez honnir, et contre laquelle se sont élevés tous les grands théoriciens. Pris en somme, cette espèce de traité annonce beaucoup d'intelligence; plusieurs autres portions d'Obermann ont droit au même éloge : on déplore, en les lisant, la sinistre apathie dont l'auteur n'a pas su se défendre, et qui a glacé avant leur floraison les germes extraordinaires de son talent. Ah! si l'on avait pu ranimer ce cœur toujours prêt à faiblir! Si l'on avait pu allumer dans cette riche organisation la flamme des énergiques volontés! Mais, hélas! elle ressemblait à un château du Nord, vaste et sombre, élégant et pittoresque, où l'on aurait prodigué les matériaux, les ornements et le travail, mais où, sur cette froide terre en butte aux vents du pôle, l'architecte oublieux n'aurait point ménagé d'âtre, aurait laissé sans clôtures le vide des fenêtres, si bien que des spectres seuls y pourraient fixer leur demeure, parcourant jour et nuit ces salles désertes, ce funèbre hôtel, ce palais de l'hiver, mêlant leur plainte aux plaintes de la bise et leur forme vaporeuse aux mortels brouillards d'une région désolée.

En 1805 fut traduite l'*Analyse de la beauté*, de William Hogarth, preuve certaine que les études générales sur l'essence de l'art n'étaient pas alors en mauvais renom.

L'année suivante parut le *Dictionnaire des beaux-arts*, de Millin, que nous délaisserions, comme n'ayant aucun rapport avec notre sujet, s'il n'était le premier livre où l'on ait parlé en France de l'esthétique allemande. L'auteur ne voulait même d'abord que traduire l'ouvrage de Sulzer, intitulé : *Théorie universelle des beaux-arts*, production médiocre, sans caractère et sans unité, qui ne vaut point sa réputation, à laquelle il attache trop d'importance, et dont Gœthe a fait une juste critique. Bientôt Millin s'aperçut que pour joindre l'histoire aux idées abstraites, il fallait refondre presque tous les articles : de là est né son dictionnaire.

Parmi les auteurs qu'il cite et dont il invoque la garantie, nous mentionnerons Baumgarten, Kant, Humboldt, Hagedorn, Richardson, Fuessly, Gœthe, Home et Raphaël Mengs. Il connaissait donc, au moins de nom, la plupart des hommes fameux qui ont écrit sur l'esthétique ; mais je doute que leurs livres lui fussent connus. Il en est qu'il n'a, certes, jamais ouverts. Son article *Sublime* le prouve d'une façon péremptoire : il ignore entièrement le système de Kant, et dit à peu près l'avoir étudié dans la *Critique du jugement*. Toutes les matières générales sont traitées sans verve et sans connaissance de cause ; l'article *Esthétique* est d'une extrême faiblesse. Des sujets plus spéciaux n'ont pas mieux inspiré l'auteur ; il ne voit que barbarie et disproportions dans l'architecture ogivale. On doit néanmoins lui tenir compte de ses efforts pour se mettre au courant de la science, et des recherches qui l'ont conduit de bonne heure en des voies peu fréquentées.

La *Poétique anglaise* de Hennet (1806) révèle plus de discernement. L'auteur connaît à fond le sujet qu'il traite. Il aime d'un amour sérieux la poésie britannique ; il en pénètre les finesses, il en admire la grâce et le naturel, il en comprend la force et l'audace. Peu d'hommes ont aussi bien étudié ses productions : il connaît maint ouvrage dont les Anglais eux-mêmes ne s'occupent plus. Il ne débat pas, du reste, les questions générales que soulève une littérature si différente de la nôtre : satisfait d'aplanir le chemin aux curieux, il n'ambitionne pas d'autre gloire. Son premier volume renferme des indications de tout genre sur les lois, les habitudes spéciales de la poésie britannique ; le deuxième raconte la biographie des poëtes ; le troisième offre des morceaux d'élite, traduits avec soin et quelquefois avec bonheur. C'est encore le meilleur guide que l'on puisse choisir pour pénétrer dans ce parc frais, luxuriant et idéal de la littérature anglaise. S'il passe sans rien dire près de quelques vallées mystérieuses, de quelques ombrages solennels, il vous fait au moins parcourir les principaux sentiers, il vous montre les points de vue les plus célèbres. Il a facilité à notre nation l'intelligence des auteurs anglais ; et développer en elle le goût des littératures étrangères, c'est accomplir une œuvre méritoire, car aucun peuple n'est aussi enclin à tomber dans l'étroitesse d'un amour-propre exclusif.

Le *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis* 1789, rapport lu devant Napoléon, le 27 février 1808, par Marie-Joseph Chénier, nous semble un ouvrage entièrement nul. On croirait ouïr un bâtard de Voltaire qui jase avec la même assurance, la même étourderie, la même puérilité, sans avoir ni sa grâce ni ses talents. Ce sont à chaque page d'irrévocables décisions, d'insignifiantes maximes, de vulgaires ou absurdes jugements prononcés d'un ton d'oracle. Aussi déborde-t-il d'admiration pour l'auteur de la Pucelle envisagé comme critique. « S'il existe, dit-il, un commentaire au-dessus de toute comparaison, c'est assurément « celui que Voltaire nous a donné sur Corneille. Là, presque toujours les critiques sont des traits de lumière ; là, « souvent une phrase renferme une théorie complète et « quelquefois une théorie nouvelle. » Un enthousiasme aussi bien placé donne la mesure de l'appréciateur.

Dans ce déluge de fausses idées, de comiques sentences, quelques passages plus divertissants que les autres fixent l'attention. Chénier s'exprime de la manière suivante sur le compte de Gœthe : « Tout ce qu'on peut remarquer « avec éloge, c'est que M. Gœthe ose imiter Racine et « Voltaire, et c'est beaucoup pour un Allemand. »

Atala le transporte de fureur. « Nous ne voulons pas « déterminer avec une justesse rigoureuse le genre d'imagination dont cet ouvrage offre des symptômes ; mais « nous avons peine à concevoir ce qu'il peut y avoir « de moral dans un amour charnel et sauvage, auquel la religion vient mêler des sacrements dont le mariage ne fait point partie ; quel intérêt peut résulter « d'une fable incohérente, où des événements, qui restent « vulgaires en dépit des formes les plus bizarres, ne sont « ni amenés, ni motivés, ni liés entre eux, ni suspendus « par aucun obstacle. Quant aux détails, on y sent l'affectation marquée d'imiter l'auteur de *Paul et Virginie* ; « mais, pour lui ressembler, il faudrait, comme lui, décrire et peindre. Des noms accumulés de fleuves, d'animaux, d'arbres, de plantes ne sont pas des descriptions ; des couleurs jetées pêle-mêle ne forment pas des « tableaux, etc. »

Il reproche à Delille ses enjambements, ses licences de versification. Il le rappelle aux lois décrétées par Malherbe.

La seule fraction estimable de cet ouvrage est un endroit où l'auteur énumère les obligations de la critique. Il montre qu'elle doit du respect et non de l'idolâtrie aux grands écrivains décédés, que les vivants ont droit à une juste et perpétuelle bienveillance, que les aspirants enfin, gages d'une illustration prochaine, réclament d'affectueuses paroles. Quand elle s'élève à la théorie, elle trace moins des bornes qu'elle ne pose des principes. « La fausse critique nuit et veut nuire; elle est ennemie des talents, « dont la vraie critique est l'auxiliaire. L'une est le métier de l'envie; l'autre est la science du goût dirigée « par la justice. »

A ce brillant éclair succède malheureusement une nuit profonde. Embourbé comme l'était l'historien dans les vases de la routine, cette lumière subite ne dura pas assez longtemps pour qu'il pût gagner la terre ferme. Il l'entrevit un moment de loin ; il essaya peut-être d'y parvenir. Mais cette plage désirée s'effaça bientôt; il resta sans mouvement, sans espoir, dans le marais lugubre, l'œil inutilement ouvert, les pieds déjà glacés, la mort au fond de l'âme et la mort autour de lui.

CHAPITRE VII.

Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle, par M. de Barante. — Comparaison de la Phèdre de Racine avec la Phèdre d'Euripide, par Guillaume Schlegel. — Réflexions sur la tragédie, par Benjamin Constant.

M. de Barante a, comme critique, une bien autre importance que ceux dont nous venons de juger les travaux.

Son histoire de la littérature française pendant le dix-huitième siècle doit être mise au nombre des meilleures productions de ce genre. Elle ne renferme guère que des idées nouvelles; le style en est pur, élégant et chaleureux; l'auteur apprécie les hommes, les gouvernements, les créations poétiques d'une manière indépendante et originale. Son succès mérité cause un extrême plaisir, quand on songe à tant de réussites frauduleuses qui choquent le bon sens, prostituent la gloire et déshonorent l'humanité. C'est, avec le grand ouvrage de Chateaubriand, le meilleur livre critique paru de 1800 à 1810.

Il a pour base des principes importants. Beaucoup d'auteurs avaient jusqu'alors regardé l'histoire comme le produit des circonstances, et de volontés plus ou moins judicieuses, soutenues par de grandes positions : le sort de l'univers dépendait ainsi du caprice des événements et du caprice des hommes; le muet, l'aveugle hasard laissait tomber indistinctement de ses mains ignorantes le bonheur ou le malheur des peuples. Voltaire surtout avait défendu, propagé ce système. Il choqua M. de Barante, L'humanité lui parut suivre une ligne régulière et fatale. De la réunion des hommes, de leur commerce habituel, naît, selon lui, une certaine progression de sentiments, d'idées, de raisonnements que rien ne peut suspendre. « C'est ce qu'on nomme la marche de la civilisation; elle « amène des époques tantôt paisibles et vertueuses, tantôt « criminelles et agitées. Nos goûts, nos opinions, nos im-« pressions habituelles en dépendent en grande partie. »

Cet enchaînement de tous les faits, de toutes les pensées humaines, le conduit à porter sur le dix-huitième siècle un jugement qui étonna certes bien des lecteurs. Il était admis en effet comme un principe indubitable que les écrivains de ce temps avaient seuls, par leurs railleries, par leurs systèmes, par leurs ouvrages de toute espèce, détruit dans les cœurs la foi religieuse, le sentiment du bien, la médiocrité des goûts et la déférence pour la noblesse. On leur imputait donc les malheurs infinis survenus quelques années plus tard. C'étaient eux qui avaient mis le feu aux poudres et fait sauter dans les airs le navire social. On évoquait autour de leur mémoire les ombres sanglantes des trépassés. M. de Barante éloigna ces fantômes accusateurs. Il montra que le dix-huitième siècle et la révolution n'étaient pas sortis de la littérature, mais de l'état général où se trouvaient le royaume et les esprits.

La littérature de cette époque n'est donc à ses yeux ni une conjuration formée par tous les auteurs pour anéantir les anciens pouvoirs, ni un noble concert pour le bonheur de l'espèce humaine ; il adopte la maxime de M. de Bonald et n'y voit que l'expression de la société. « Au lieu « de disposer des mœurs et des opinions d'un peuple, les « lettres en sont bien plutôt le résultat ; elles en dépen- « dent immédiatement ; on ne peut changer la forme ou « l'esprit d'un gouvernement. les habitudes de la société, « en un mot les relations des hommes entre eux, sans « que, peu après, la littérature n'éprouve un changement « correspondant. » Ainsi donc, la marche de celle-ci n'est pas plus arbitraire et fortuite que la marche de la société; le monde réel l'enveloppe dans son tourbillon ; ils fournissent l'un et l'autre une carrière inévitable.

Il découle de ce principe que les auteurs ne répondent entièrement ni de leurs idées ni de leur influence. Leur direction leur est donnée par l'époque : « C'est un cou- « rant sur lequel ils naviguent : leurs mouvements en ac- « célèrent la rapidité, mais lui doivent la première im- « pulsion. » Leur mauvaise foi seule témoignerait contre eux. S'ils cherchent la vérité dans la droiture de leur cœur, on ne doit point leur demander compte du résultat de leur enseignement. Chefs subalternes d'une gigantesque armée, ils vont où les guide l'ordre mystérieux du destin.

C'est ainsi que la remarque de M. de Bonald fut mise en pratique pour la première fois.

M. de Barante eut seulement le tort de déprécier la littérature et de lui donner une position trop inférieure. Combattant des vues exagérées dans le sens contraire, le désir de vaincre l'a emporté au delà des bornes : il a fait des lettres un simple miroir où se peignent les formes de la vie, mais n'ayant avec elle d'autre rapport que d'en offrir l'image. La littérature, prise dans son ensemble, a une plus grande valeur : elle est la pensée humaine à l'état pur et sans mélange. Or, nulle cause ne possède un égal pouvoir, et la mettre au dernier rang, c'est blasphémer contre elle. Les auteurs, il est vrai, ne pensent pas seuls ; bien des réflexions leur viennent du dehors, soit qu'ils les tiennent d'hommes remarquables en d'autres genres, soit qu'ils les puisent dans l'opinion publique : le sourd instinct des masses les travaille, les influence obscurément. Toutefois, on ne peut nier leur action vigoureuse et leur prééminence morale : une foule de notions adoptées plus tard par la multitude ont traversé d'abord leur esprit ; elles passent de leur bouche harmonieuse sur les lèvres épaisses du vulgaire. La littérature, ou l'ensemble des produits intellectuels d'une époque, n'accélère donc pas seulement le cours de la civilisation, qui l'entraîne et la dirige à son insu ; elle est dans bien des cas pareille aux vents maritimes dont l'haleine fait glisser les navires sur une onde immobile.

Si au lieu de comprendre sous ce mot les œuvres politiques, philosophiques, religieuses, scientifiques et autres, M. de Barante lui avait donné le sens du mot *poésie*, on aurait pu admettre ses conclusions. L'art ne cherche pas à étendre le domaine de la pensée ; il ne découvre pas de principes nouveaux. Ce qui l'occupe le moins dans le monde, c'est la conquête du vrai ; un amour exclusif le jette au-devant de la beauté. Or, pour la produire, il se sert des éléments qu'il a sous la main et réfléchit son époque sans le vouloir. Ses rêves les plus magiques, son idéal le plus pur sont formés de la même substance que la société contemporaine; il n'essaye pas de changer la direction suivie par la foule, il se borne à précipiter sa marche.

Les autres parties de la littérature sont moins dociles; elles n'expriment l'état de l'univers qu'en cherchant à le modifier. Comme elles ne sortent pas du monde réel, c'est lui que travaille leur idéal, c'est sur lui que portent leurs désirs d'amélioration, et M. de Barante les regarde trop comme de simples conséquences. Il ne faut pas du reste insister sur cette hyperbole; c'était là le côté neuf de la question; l'auteur a naturellement abondé dans son sens.

Placé à un point de vue aussi philosophique, il a pu esquisser largement son tableau du dix-huitième siècle. Il a en effet reproduit cette époque avec une grande puissance et un grand accord; il a su réunir ses éléments autour de quelques centres naturels. La doctrine de la sensation est parfaitement examinée dans son principe et dans ses résultats; la haine du présent, la soif d'innovation, qui régnaient alors, sont jugées avec le calme de l'histoire. M. de Barante peint d'une manière ferme et habile le cours général de l'époque. Bien des remarques précieuses se dessinent, comme des traits lumineux, sous sa plume; bien des silhouettes caractéristiques se détachent sur le transparent de sa pensée.

Nous lui reprocherons toutefois de s'être montré dur et injuste envers Rousseau. Il l'accuse vivement d'orgueil, d'impureté, d'égoïsme; il a, selon lui, toujours manqué de bienveillance. Peut-être Jean-Jacques a-t-il lui-même donné prise à ces sortes d'imputations : il a eu la maladresse de raconter une foule de détails qu'on ne lui demandait pas. Il a voulu s'offrir sans voile aux regards des curieux, les mettre dans le secret de ses fautes et de ses malheurs, de ses vices et de ses vertus. Qu'a-t-il gagné à ces tristes confidences? L'intérêt de ses partisans n'a point augmenté; la haine a fait usage de ses aveux; beaucoup d'hommes moins estimables que lui se sont crus en droit de le traiter avec dédain. Les lecteurs les plus indulgents pour eux-mêmes prirent des airs pudiques; la morale se trouva tout à coup défendue par une légion d'amis qu'elle ne connaissait point la veille. Ces gens n'oubliaient qu'une chose, c'était d'examiner leur propre conduite. Eh! messieurs, avant de foudroyer un grand homme, mettez donc un peu la main sur votre cœur! En est-il un seul parmi vous qui ne discerne un crime, une perfidie, une bassesse au fond de sa mémoire? Ah! l'expérience nous a révélé de sombres mystères! Que de rapines, de viols, d'assassinats ignorés! La justice humaine est comme la gloire, comme le bonheur, comme toutes les choses de ce monde; les plus heureux triomphent, les autres perdent et sont sacrifiés. Quels terribles aveux nous glaceraient l'âme si l'on forçait chaque homme à nous dévoiler, de même que Jean-Jacques, ses actions les plus secrètes! Un tel frémissement d'épouvante saisirait peut-être les nations, que la race humaine en garderait jusqu'à son dernier jour un tremblement spasmodique.

La rigueur de M. de Barante a, je n'en doute pas, une source honorable; elle naît d'un vif amour pour le bien, et porte ce caractère: seulement il aurait pu mieux diriger ses traits. Ce qui le choque surtout dans l'auteur d'*Émile*, c'est sa jalouse indépendance, son exaltation maladive et solitaire; il n'aime entendre ni les cris de douleur ni les soupirs étouffés que le génie, en butte aux coups de la fortune, mêle sans le vouloir à son éloquente parole. Cette haine de la plainte, cette animosité peu généreuse contre l'affliction l'empêcha plus tard de comprendre Schiller, et lui fit blâmer cruellement une âme aussi pure que les rêves des anges. S'il se fût occupé davantage de

Bernardin de Saint-Pierre, il est probable qu'il lui aurait été de même très-hostile. M. de Barante n'a pas su se mettre à la place de ces écrivains longtemps malheureux ; loin de s'identifier avec leur position, il les a jugés du milieu de son calme et de son allégresse; il a manqué de sympathie à leur égard. Quelque sereine néanmoins qu'ait été sa propre existence, il fait voir par moments qu'il a une assez pauvre opinion de ses semblables. « Notre âme attristée « par les révolutions, dit-il, trouve surtout conformes à « ses sentiments les auteurs qui ont vécu au milieu des « déchirements et des malheurs des peuples : eux seuls « nous paraissent vrais et profonds. Le mépris des hom- « mes, le doute sur leurs vertus, le défaut d'espérance « pour l'avenir, les réflexions d'où rien ne peut sortir de « consolant, voilà ce que nous retrouvons avec un triste « plaisir dans les historiens et les philosophes. Nous nous « consolons en imaginant que le passé n'a été ni plus « heureux ni plus digne de l'être. »

Puisque avec tous les moyens de satisfaction qui rendent la vie d'un littérateur paisible et honorée, il a encore eu sous les yeux des catastrophes assez lugubres pour motiver ces paroles amères, puisqu'il y a pris assez d'intérêt pour en souffrir, est-il surprenant que des auteurs moins favorisés du ciel, moins prémunis contre la désolation, aient revêtu les mêmes pensées d'une forme plus énergique et plus sombre? En même temps que les malheurs généraux, fondaient sur eux des malheurs privés; l'indigence les entourait de sa hideuse escorte : les maux physiques, le dédain de la multitude, l'assujettissement de l'âme à une foule de soins vulgaires qui la choquent d'autant plus que cette âme est plus élevée, une lutte perpétuelle contre des hommes subtils enrichis par leurs travaux et ne leur en accordant jamais de bonne grâce le légitime salaire. De tous les individus créés, les penseurs et les poëtes sont les moins faits pour ces luttes avilissantes ; nourris d'idéal et fatigués par la contemplation, ils s'irritent doublement des chagrins sans noblesse qu'engendre la misère. Le sansonnet apprend dans sa cage les chants de la servitude ; le pygargue y dévore la proie qu'on lui jette ; l'aigle s'y laisse mourir, l'œil mélancoliquement tourné vers ce soleil dont il défiait jadis les rayons et suivait la brillante carrière. Madame de Staël et Alfieri, nés tous les deux au sein de l'opulence, se virent sur le point de perdre leur fortune ; leurs mémoires prouvent qu'à cette époque leur âme fut bouleversée par la terreur. Eh ! bien, que l'on soumette aux épreuves de la détresse les critiques fastueux qui gourmandent d'un air protecteur le génie morose ou colère, et nous verrons si leurs paroles ne trahissent pas la même affliction, le même désespoir, quand il leur faudra disputer contre la perfidie leur pain de chaque jour !

Dans cette vive esquisse, M. de Barante a en général le défaut de blâmer trop sévèrement des hommes remarquables. C'est ainsi que Beaumarchais et Diderot perdent entre ses mains toute leur grandeur ; il les juge comme des rebelles et des fanatiques.

Au surplus, ces légères taches ne déprécient pas les idées neuves et excellentes que renferme l'ouvrage. L'auteur donne en plein dans l'école progressive. Rejetant les maximes banales, il accuse le seizième siècle d'avoir dénaturé notre poésie. « Vers le seizième siècle, dit-il, nos écrivains, « au lieu de perfectionner les lettres gauloises, se portè- « rent pour héritiers de la Grèce et de Rome. Ils adoptè- « rent des dieux qui n'étaient pas les nôtres, des mœurs « qui nous étaient étrangères, et répudièrent tous les sou- « venirs français pour se transporter dans les souvenirs « de l'antiquité. On commença à copier ou à travestir les « modèles antiques et à repousser les impressions et les « inspirations de la vie habituelle. » Cet engouement lui semble d'autant plus fâcheux que notre sol était assez fertile pour produire une poésie originale. Si notre littérature ne s'était pas abandonnée aux mauvais génies du polythéisme, si elle était restée fidèle à nos souvenirs, ne dédaignant pas nos fabliaux, nos romans de chevalerie, nos anciens mystères, elle eût peut-être marché lentement vers la perfection, mais elle eût gardé un caractère national et vrai ; nos mœurs, nos croyances, nos superstitions chantées par elle lui eussent acquis les bonnes grâces du peuple et l'auraient préservée de tout malheur durant le voyage.

L'empiétement illicite des formes, des idées grecques sur les formes et les principes modernes semble avoir été pour M. de Barante une véritable cause d'affliction ; il en parle à diverses reprises et peint toujours comme un acte fatal l'abandon de notre passé. Notre histoire même tomba dans l'oubli ; on exaltait Miltiade, Caton, Régulus, Alexandre, on ne prononçait pas les noms de du Guesclin et de Bayard.

M. de Barante n'a donc point pour le seizième siècle cette admiration insensée que des critiques peu sagaces ont tâché par la suite de mettre à l'ordre du jour. Il blâme aussi l'emphatique apothéose du siècle de Louis XIV, apothéose qui date de Voltaire. « Il nous a fait oublier que la « France avait une gloire plus antique et plus solennelle « que celle de ce siècle d'élégance. Plus que tout autre, « il a voulu représenter les temps qui avaient précédé cette « période comme obscurcis par la barbarie. Pour lui, « pour sa génération et pour celles qui l'ont suivie, notre « nation ne méritait quelque intérêt qu'à dater du dix-« septième siècle. »

D'autres passages présentent la même idée sous une autre face et l'entourent de nouveaux détails. Aucun Français avant M. de Barante n'avait osé remonter directement au moyen âge et proscrire sans respect l'idolâtrie classique. Chateaubriand lui-même, tout ennemi qu'il soit du polythéisme, n'avait point vu dans l'imitation de ses ouvrages une cause de dépérissement pour notre littérature.

Ce principe général se trouve uni à de nombreux aperçus également neufs. L'auteur montre, par exemple, que rien ne dessèche l'imagination comme de lui donner un but pratique. Elle en contracte une froideur glaciale et perd sa merveilleuse puissance. Dans Voltaire, cette erreur substitue la déclamation au sentiment, efface les couleurs locales et détruit la vérité des caractères. Les phrases sentencieuses, déjà très-multipliées dans Corneille, tombent sur la tête échauffée du spectateur comme une pluie d'hiver et lui rappellent soudain qu'on se propose de l'instruire quand il ne cherchait qu'à être ému.

M. de Barante fait encore voir combien il est nécessaire de peindre ses émotions personnelles. Toute image, toute vue, tout sentiment pris ailleurs qu'en nous-mêmes ressemble aux fleurs des herbiers : c'est un pâle squelette et non plus une coupe magique d'où la vie s'épanche en torrents de parfums. Nous omettons d'autres idées remarquablement novatrices.

Cette précocité, cette justesse d'opinions et de principes ont soustrait le livre au cours du temps, et l'ont, pour ainsi dire, amarré sur les bords de ce fleuve exterminateur qui emporte les mauvais ouvrages de toute espèce, et les bons ouvrages d'un intérêt trop spécial ou trop peu durable. Il cause le même plaisir que si l'on venait d'y mettre la dernière main et que s'il soutenait les premières attaques de la vague éternelle.

Peu de temps avant que M. de Barante condamnât ainsi notre pédantisme, un étranger lui portait d'autres coups [1]. Depuis soixante ans, la muse chrétienne s'était réveillée de son long sommeil, dans les forêts de la Germanie. Elle chantait de douces paroles qui attendrissaient et faisaient pleurer la nation, en la reportant vers les scènes charmantes de son adolescence. L'Allemagne pensait avec une douce tristesse aux jours d'enthousiasme où elle n'avait sur la terre d'autre but que le ciel, où elle aimait mieux perdre une joie que de commettre une faute, où, parmi le fracas de la vie présente, elle ne cessait d'ouïr les concerts divins. Et à mesure qu'elle comprenait mieux l'âge qui finit, elle comprenait mieux l'âge antérieur. Les choses se caractérisent et se spécifient l'une l'autre par leur diversité. On ne pénétra donc jamais si bien le sens de l'antiquité, qu'au moment où la grandeur méconnue de la civilisation chrétienne frappa les yeux. La force et l'harmonie intime des œuvres grecques, dont on n'avait encore apprécié que la sagesse et la mesure, se dévoilèrent tout à coup. On sentit l'indigence des imitateurs et la faiblesse des pastiches où ils croyaient avoir reproduit le monde colossal d'Homère et d'Eschyle. Sa dignité rude, gigantesque leur avait complétement échappé. Des hommes qui n'avaient pas assez de goût pour aimer notre littérature nationale étaient incapables de saisir l'essence du vieux génie grec. De là une double récrimination. Les nouveaux venus accusèrent les classiques d'avoir sottement diffamé les croyances, les mœurs, l'esprit des peuples modernes et d'avoir défiguré l'art antique. Chez nous, cette dernière accusation fut la première intentée ; nous avons vu Chénier, David, Népomucène essayer de refondre entièrement l'idéal païen. On ne se tourna que plus tard vers le moyen âge. Chez les Allemands, ce fut le contraire : on admira d'abord le moyen âge ; on voulut ensuite faire sortir la poésie grecque du flot ténébreux des préjugés, comme une seconde Vénus anadyomène. Dans ce sens, Winckelmann est aussi romantique que Schiller et Uhland. En se servant de notre idiome pour écrire sa *Comparaison de la*

---

[1] Le Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle parut en 1809, l'opuscule de Schlegel en 1807 ; nous avons interverti l'ordre chronologique pour rapprocher ce dernier des *Réflexions* de Benjamin Constant *sur la tragédie* et du livre *De l'Allemagne*. Le motif qui nous a guidé ressort de lui-même.

Phèdre de Racine avec la Phèdre d'Euripide et en la publiant à Paris, Guillaume Schlegel acquit donc, selon nous, le droit d'être placé au rang des théoriciens qui ont modifié notre littérature [1]. Il montra combien l'auteur moderne a gâté la pièce primitive, combien celle-ci est plus touchante, plus vraie, plus pittoresque. Il fit voir que cette imitation, violemment rapprochée de nos habitudes, est aussi inférieure au drame ancien que l'original lui-même peut l'être à une œuvre de Shakspeare. D'où il résulte que le poëte doit peindre la société qui l'environne; elle lui fournit des éléments plus purs que la civilisation précédente, elle lui donne la supériorité à force égale. S'il quitte cette route, il perd ses avantages; il renonce aux bénéfices de sa position pour lutter sur un champ de bataille où il ne peut vaincre. Il n'a pas les mérites de son époque et acquiert imparfaitement ceux de l'époque antérieure.

Les *Réflexions* de Benjamin Constant *sur la tragédie*, publiées en 1809, avec sa pièce de *Wallstein*, ont une importance bien moindre et sont d'ailleurs fort singulières. On y remarque à la fois une intelligence, une admiration assez grandes du théâtre anglais et allemand, si peu semblable au nôtre, et un respect absolu pour les lois de notre scène. Il explique tous les avantages de l'autre procédé, il montre combien il est supérieur et favorise l'énergie, l'intérêt, la vraisemblance. On le croirait le partisan le plus dévoué de la littérature moderne ; on ne soupçonne point que tant d'aperçus nouveaux puissent s'unir à des idées routinières. Voilà néanmoins ce qui a lieu : l'auteur justifie les règles françaises ; la loi des unités lui semble excellente. Il ne veut pas qu'on l'abroge et cherche pour la soutenir des raisons différentes de celles qu'on allègue communément. Cet opuscule ne saurait donc avoir eu qu'une utilité indirecte; l'ancienne doctrine y obtenant des éloges, il n'a guère contribué à l'émancipation de notre littérature. Les critiques du dix-huitième siècle avaient poussé l'indépendance bien plus loin. Mais en préparant les Français à goûter le charme de la poésie étrangère, il prépara la subversion de leur ennuyeux théâtre. Le *Wallstein* du même écrivain n'a pas dû exercer d'autre influence. Les caractères y sont moins généraux que ceux dont on avait alors l'habitude ; çà et là brillent quelques parcelles de vraie poésie allemande, comme ces paillettes d'or qui flottent dans certaines rivières ; mais l'œuvre originale a perdu presque toute sa grandeur et son attrait. La pièce est froide, incolore, monotone; les vers taillés sur l'ancien patron ne font naître aucun plaisir. Singularité merveilleuse du génie français! Du moment qu'il touche le sol critique, sa vigueur l'abandonne; il n'a plus ni justesse, ni audace. Le talent immense auquel nous devons les traités *De l'esprit de conquête* et *De l'usurpation*, le livre *Du polythéisme romain*, tant de beaux discours et l'immortel *Adolphe*, n'osait s'affranchir des conventions théâtrales et en acceptait même le joug avec une sorte d'humilité chrétienne!

---

[1] A l'époque de sa publication, l'ouvrage suscita une ardente controverse. Tous les journalistes fondirent sur l'auteur ; madame de Stael fut obligée de venir à son secours.

CHAPITRE VIII.

De l'Allemagne, par madame de Stael.

L'heure approchait où la Germanie allait exercer sur nous une bien plus grande influence. Madame de Staël parcourait l'Allemagne, étudiait sa poésie, ses mœurs, ses monuments, jetait les bases du livre où elle devait la faire connaître. Elle l'acheva en 1810. Mais des circonstances trop intéressantes présidèrent à sa rédaction pour qu'on néglige de les rappeler au lecteur.

En 1803, Napoléon exila madame de Staël. Elle abandonna, pleine de douleur, un pays qu'elle aimait avec enthousiasme. Elle semblait ne pas quitter seulement le royaume, mais fuir le bonheur, l'espérance et la gloire, pour entrer dans les régions de la mort éternelle. Ses mémoires incomplets nous la montrent sous le joug d'une violente affliction. Eh bien ! ce malheur si terrible, cet exil si funèbre en apparence, allait devenir pour elle la source d'un grand triomphe. Ses idées allaient s'étendre, se renouveler, s'approfondir sur la terre étrangère, et le sombre chagrin qui tourmentait son âme donner un plus vif éclat à la lumière de la vérité. C'est ainsi que l'homme juge souvent très-mal son propre sort. Il nomme une cruelle infortune des circonstances, pénibles sans doute, mais au fond peu préjudiciables, car d'heureuses améliorations les suivent bientôt, comme les fleurs de mai suivent les pluies et les tonnerres du mois d'avril. Cette ignorance des résultats que doivent produire les catastrophes dont nous sommes assaillis est un fait consolant ; les malheureux ne devraient point en détourner leur vue : il épancherait dans leur âme défaillante un cordial réparateur.

Napoléon, de son côté, ne soupçonnait point qu'il rendait à madame de Staël un prodigieux service. D'une atmosphère d'idées banales, il la transportait sur un sol entièrement neuf où se déployait alors une riche végétation. Elle y aspira des brises parfumées qui lui donnèrent une vigueur inattendue, et son génie, que le despote croyait avoir terrassé, lui apparut tout à coup revêtu d'une armure étincelante, montant un cheval infatigable et sonnant du cor devant la herse de son château, pour le narguer au milieu de sa puissance.

C'est là une autre leçon qui regarde les hommes politiques et leur prouve que la violence ne sert à rien contre les penseurs. On peut les gagner, mais non les soumettre; l'esprit a au moins cet avantage sur les forces matérielles, qu'il est immuablement invincible. Sa nature exige même qu'on le traite en souverain ; les menaces le blessent et l'irritent sans le subjuguer. Les amis des princes devraient donc tenir un autre langage : Comportez-vous habilement, devraient-ils leur dire. Si vous voulez dominer l'intelligence et vous soustraire à ses coups, n'employez pas la rigueur; ne tourmentez point les ministres de la parole, ne les accablez pas d'outrages, ne les livrez point aux angoisses de l'indigence. Vous ne feriez ainsi qu'augmenter leur verve et leur audace ; une grande âme irritée s'ouvre comme les portes de l'enfer et vomit autour d'elle une flamme vengeresse. Tuez-les, pour peu que vous trouviez moyen d'y réussir ; assemblez-les dans une vaste plaine, comme Édouard assembla les derniers bardes du pays de Galles, et là faites-les égorger impitoyablement : vous ne craindrez pas alors qu'ils rompent le silence. Mais ne les persécutez pas durant leur vie, car ils vous persécuteront pendant leur vie et après leur mort ; ils tireront leur éloquence du fourreau comme un glaive magique et vous en perceront les entrailles. Leurs brocards vous arracheront des pleurs de honte au milieu du rire universel. Et quand vous serez aussi bien qu'eux descendus dans le tombeau, leur spectre immortel criera toujours malédiction sur vous : cette fureur que vous aurez un moment excitée ne s'apaisera jamais ; elle vous châtiera sans relâche, elle noircira votre mémoire, elle vous promènera comme un parricide à travers les générations futures, la tête voilée d'un crêpe accusateur. Bonaparte opprima les hommes les plus distingués de son époque ; il voulait en faire une troupe d'intelligences manœuvrant au son du tambour. Qu'y a-t-il gagné ? Presque tous se soulevèrent contre lui. Pour ne pas mentionner les autres, Chateaubriand, madame de Staël et Benjamin-Constant, maltraités par sa haine, l'ont peint de couleurs aussi odieuses qu'ineffaçables. Quelque brillante que soit sa gloire, ces trois ombres colossales dressées devant elle en éclipseront une partie jusqu'à la fin des siècles.

Quand elle eut quitté la France, madame de Staël se dirigea sur Weimar : elle y resta plusieurs mois dans la société de Gœthe, de Schiller et de Wieland. Elle ne connaissait pas un mot d'allemand ; ce fut sous les regards de tels hommes qu'elle apprit à lire cette belle langue, et l'on peut sans scrupule lui envier un aussi grand bonheur. De Weimar, elle se rendit à Berlin ; mais elle n'y séjourna pas longtemps : la mort de son père la força de regagner les treize cantons. Elle visita ensuite l'Italie avec sa mère, et au retour s'occupa, jusqu'en 1807, à écrire *Corinne*. Pendant cet intervalle, elle ne cessa d'étudier les auteurs allemands, de réunir des matériaux pour son dernier ouvrage critique. Mais elle avait besoin de parcourir une seconde fois cette vieille Germanie dont une catastrophe subite l'avait si promptement éloignée. Elle rôdait néanmoins depuis 1806 autour de Paris, avec l'espoir continuel de s'y introduire ; elle n'aurait peut-être jamais eu la force de quitter ce voisinage séducteur. Comme si la gloire de son ennemie lui était plus chère qu'à elle-même, Napoléon eut alors la sottise de la bannir.

Madame de Staël compléta donc ses observations et ses recherches : trois ans après, le livre était imprimé. Le tyran s'aperçut enfin de sa maladresse et, par une maladresse nouvelle, il fit mettre au pilon les dix mille exemplaires. Il croyait le travail anéanti ; mais, en 1813, il s'échappa du tombeau, joignant à l'intérêt que la célébrité de l'auteur et son propre mérite devaient naturellement exciter, l'intérêt transitoire de la persécution.

Parmi les hommes qui ont influé sur son contenu, il est juste de citer Guillaume Schlegel, de Barante et Sismondi, qu'elle voyait alors très-fréquemment. Ils avaient des principes plus avancés que les siens, ils l'entraînaient dans des routes peu battues, peu familières à son esprit. Les auteurs allemands les secondaient et leur aide n'était pas inutile, car madame de Staël, grandie au soleil du dix-huitième siècle, en conserva toujours le hâle sur son front.

La première fois qu'elle vit Schiller, par exemple, elle ne trouva rien de plus neuf à lui dire que d'exalter le système dramatique français au préjudice des autres systèmes. Elle était bien tombée ! Schiller n'eut pas de peine, je crois, à réduire ses arguments en poussière. Elle ne se laissa pas convaincre néanmoins : et lorsque, dix ans plus tard, son livre sortit de l'ombre où le tenait la police, on put y remarquer les phrases suivantes :

« Quelques scènes produisent des impressions plus vives « dans les pièces étrangères ; mais rien ne peut être com- « paré à l'ensemble imposant et bien ordonné de nos « chefs-d'œuvre dramatiques. On ne peut nier, ce me sem- « ble, que les Français ne soient la nation du monde la

« plus habile dans la combinaison des effets de théâtre.
» Ils l'emportent aussi sur toutes les autres par la di-
« gnité des situations et du style tragique. »

Mais combien d'élans, de magnifiques pensées, rachètent cette légère condescendance à de vieux souvenirs! Corinne traite franchement les questions les plus importantes que l'on pût aborder alors, et elle les résout presque toutes dans le sens du progrès. La situation morale de l'époque lui semble exiger une nouvelle littérature; elle en indique les principaux caractères.

Chateaubriand avait fait voir tout ce que la société, la poésie et l'art modernes doivent à la religion du Christ; madame de Staël montra ce qu'ils doivent au climat où vivent les nations chrétiennes, à la race germanique et à la féodalité. Elle parla de Shakspeare et du drame que n'avait point admis son antagoniste; elle chercha quels rapports unissent la philosophie et la littérature actuelles. Le romantisme naissant grandit entre ses mains de plusieurs coudées; elle naturalisa le mot en France, car il avait passé inaperçu dans la préface de Letourneur, dans les tableaux et les digressions d'Obermann.

Commençons par les idées les plus générales; voyons ce qu'elle pense de la poésie et de la critique. La première lui semble née de l'enthousiasme; elle la fait sortir de l'âme et non des objets extérieurs : elle s'éloigne entièrement du dix-huitième siècle. Le rôle du poëte se borne, suivant elle, à dégager le sentiment prisonnier au fond du cœur; le génie poétique est une disposition interne « de
« la même nature que celle qui rend capable d'un géné-
« reux sacrifice : c'est rêver l'héroïsme que de composer
« une belle ode. » Comme tous les vrais penseurs, elle assigne à la littérature le même patrimoine qu'à la philosophie : « L'énigme de la destinée humaine n'est rien pour
« la plupart des hommes; le poëte l'a toujours présente à
« l'imagination. » — « Les modernes, dit-elle encore, ne

« peuvent se passer d'une certaine profondeur d'idées,
« dont une religion spiritualiste leur a donné l'habitude;
« et si cependant cette profondeur n'était point revêtue
« d'images, ce ne serait point de la poésie; il faut que la
« nature grandisse aux yeux de l'homme pour qu'il puisse
« s'en servir comme de l'emblème de ses pensées. Les bosquets, les fleurs, les ruisseaux, suffisaient aux poëtes du
« paganisme; la solitude des forêts, l'Océan sans bornes, le
« ciel étoilé, peuvent à peine exprimer l'éternel et l'infini dont l'âme des chrétiens est remplie. » En célébrant ainsi la nature, elle évite le gouffre de l'abstraction où s'étaient précipités les classiques et où tous les partisans d'un spiritualisme littéraire exagéré viendront s'engloutir l'un après l'autre. Avec une semblable doctrine, madame de Staël devait nécessairement peu goûter Boileau : elle l'accuse d'avoir donné à l'esprit français une tendance très-défavorable à la poésie, en ne parlant que de ce qu'il fallait éviter, en insistant sur des préceptes de raison et de sagesse qui ont introduit dans la littérature une sorte de pédanterie tout à fait contraire au sublime élan des arts. Elle exprime de même une vive répugnance pour la puérilité de Jacques Delille, qui enchantait alors les lecteurs par ses tours de passe-passe littéraires. Elle est donc, sous ce premier rapport, dans une excellente voie.

Ses opinions sur la critique et ses devoirs ne méritent pas autant d'éloges. L'appréciation des œuvres particulières lui semble seule utile; l'importance et la nécessité de la théorie lui échappent complétement. Elle reconnaît la force intellectuelle que trahissent les ouvrages esthétiques de Schiller, mais elle y voit trop de métaphysique. Elle voudrait qu'en discourant sur les productions de l'art, on employât toujours des formes sentimentales plutôt que des formes abstraites. Schiller lui paraît, avec justice, posséder à la fois le talent du poëte et le génie du philosophe. « Ses écrits en prose, dit-elle, sont aux confins des

« deux régions; mais il empiète trop souvent sur la plus « haute; et, revenant sans cesse à ce qu'il y a de plus abs« trait dans la théorie, il dédaigne l'application comme « une conséquence inutile des principes qu'il a posés. »

Ce passage, ainsi qu'une foule d'autres, prouve combien madame de Staël se troublait quand une question vraiment philosophique surgissait tout à coup devant elle. Nous reconnaissons ici cette même femme qui, dans la première partie de son existence, avait jugé les Romains supérieurs aux Grecs pour la pensée. Guillaume Schlegel s'imaginait que la science du beau n'a point de valeur pratique et n'enseigne même rien de positif sur son objet; il communiqua son avis à madame de Staël. Au reste, cette opinion qu'il a émise dans son cours de littérature dramatique ne lui a pas porté bonheur; elle a fait ouvrir les yeux sur les lacunes de son esprit et de son beau talent. Aussi M. Heine le place-t-il au-dessous de Frédéric, et l'illustre Hegel le déclare-t-il bien inférieur à Schiller. Vouloir analyser les plus vives, les plus intimes, les plus profondes émotions de l'homme, sans avoir recours à une psychologie pénétrante et déliée, vouloir saisir la nature de leurs causes sans en poursuivre l'étude jusqu'aux dernières limites de l'observation et de la réflexion, c'est vouloir accomplir une tâche impossible. Il n'y a point là de milieu : il faut abandonner ces recherches ou les rendre utiles. Or, si l'on faisait halte avant le terme, on perdrait sur-le-champ tout le fruit de son travail. On ne saurait de même éviter les formes abstraites, car elles sont nécessaires pour procéder rigoureusement. On détruirait l'esthétique en lui imposant des conditions inadmissibles. Quant au reproche de dédaigner les faits et l'application, il est bien injuste relativement à Schiller. Il cite des exemples toutes les fois que son sujet le nécessite, et d'ailleurs, ses considérations étant vraies, s'appliquent d'elles-mêmes. Ses ouvrages poétiques furent en outre composés sous l'influence de ses théories.

« La description animée des chefs-d'œuvre, ajoute ma-« dame de Staël, donne bien plus d'intérêt à la critique « que les idées générales qui planent sur tous les sujets « sans en caractériser aucun. » Certes, les idées générales ne caractérisent aucune œuvre particulière, mais elles renferment virtuellement toutes les œuvres possibles, mais elles dévoilent la nature de l'art, elles facilitent le jugement de ses produits, et, ce qui vaut mieux encore, elles dirigent la pensée du poëte. Les lois générales de l'architecture ne caractérisent non plus aucun édifice particulier, mais elles contiennent virtuellement tous les édifices, elles guident le travail de l'artiste, et aident le spectateur qui veut apprécier les monuments.

De même qu'à l'auteur du *Dernier Abencerrage*, la critique des beautés lui paraît la seule estimable [1]; il n'est pas un seul homme de lettres qui ne puisse indiquer les fautes et les négligences que l'on doit fuir, ou les apercevoir quand on n'a pas su les éviter. « Mais, après le génie, « ce qu'il y a de plus semblable à lui, c'est la puissance « de le connaître et de l'admirer. »

Madame de Staël ne s'arrête pas longtemps aux méthodes critiques. Les problèmes spéciaux de la poésie l'intéressent davantage et lui font concevoir de meilleures idées. Ainsi, la littérature ne lui semble point immobile comme autrefois; elle se déclare pour le progrès de l'imagination, qu'elle ne voulait pas admettre jadis. « Rien « dans la vie ne doit être stationnaire, et l'art est pétrifié « quand il ne change plus. »

Elle promène sur l'histoire de la littérature un coup d'œil sagace. Elle qui n'admirait d'abord que la forme antique, comprend que toute société, comme toute organisation vitale, possède infailliblement la sienne. Elle distingue deux arts successifs. aussi légitimes l'un que l'autre à l'époque où ils sont venus, mais dont l'un est mort et doit rester dans le sépulcre, dont l'autre est vivant et doit poursuivre sa marche. « Si l'on n'admet pas, dit-elle, « que le paganisme et le christianisme, le Nord et le Midi, « l'antiquité et le moyen âge, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagé l'empire de « la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous « un point de vue philosophique le goût antique et le goût « moderne. »

---

[1] Cette idée importante de Chateaubriand, que madame de Staël lui emprunte, fut émise par lui dans sa défense des *Martyrs* en 1808.

Elle assigne donc aux deux manières quatre sources différentes : la religion, le climat, les habitudes, les institutions. Elle y joint encore les penchants innés des races. Elle attribue la longue prédilection des Français pour la poésie classique imitée des Grecs et des Romains à leur descendance latine. La fidélité de la nation anglaise aux principes de la poésie romantique, prouve son origine tudesque Dans sa préface, elle insiste davantage sur cette cause puissante. Elle montre que toute la portion de l'Europe qui a subi le joug romain offre le caractère d'une vieille civilisation jadis païenne. On y trouve moins de goût que chez les peuples germaniques pour les idées abstraites, et, en récompense, une plus grande habileté dans les affaires de ce monde. Les hordes teutoniques, vaillantes ennemies des conquérants, passèrent sans transition d'une sorte de barbarie à la société chrétienne. « Les temps de la chevalerie, l'esprit du moyen âge sont « leurs souvenirs les plus vifs ; et quoique les savants de « ces pays aient étudié les auteurs grecs et latins, plus « même que ne l'ont fait les nations latines. le génie naturel aux écrivains allemands est d'une couleur ancienne « plutôt qu'antique ; leur imagination se plaît dans les « vieilles tours, dans les créneaux, au milieu des sorcières et des revenants ; et les mystères d'une nature

« rêveuse et solitaire forment le principal charme de leurs « poésies.

« Les sources des effets de l'art sont différentes, à beau- « coup d'égards, dans la poésie classique et dans la poésie « romantique ; dans l'une, c'est le sort qui règne, dans « l'autre, c'est la Providence ; le sort ne compte pour « rien les sentiments des hommes, la Providence ne juge « les actions que d'après les sentiments. Comment la poé- « sie ne créerait-elle pas un monde d'une tout autre na- « ture ; quand il faut peindre l'œuvre d'un destin aveu- « gle et sourd, toujours en lutte avec les mortels, ou « cet ordre intelligent auquel préside un être suprême, « que notre cœur interroge, et qui répond à notre « cœur !

« La poésie païenne doit être simple et saillante, « comme les objets extérieurs ; la poésie chrétienne a be- « soin des mille couleurs de l'arc-en-ciel pour ne pas se « perdre dans les nuages. La poésie des anciens est plus « pure comme art, celle des modernes fait verser plus de « larmes ; mais la question pour nous n'est pas entre la « poésie classique et la poésie romantique, mais entre « l'imitation de l'une et l'inspiration de l'autre. La litté- « rature des anciens est, chez les modernes, une littéra- « ture transplantée : la littérature romantique ou cheva- « leresque est chez nous indigène, et c'est notre religion « et nos institutions qui l'ont fait éclore. Les écrivains « imitateurs des anciens se sont soumis aux règles du « goût les plus sévères ; car, ne pouvant consulter ni leur « propre nature, ni leurs propres souvenirs, il a fallu « qu'ils se conformassent aux lois d'après lesquelles les « chefs-d'œuvre des anciens peuvent être adaptés à notre « goût, bien que toutes les circonstances politiques et reli- « gieuses qui ont donné le jour à ces chefs-d'œuvre soient « changées. Mais ces poésies d'après l'antique, quelque « parfaites qu'elles soient, sont rarement populaires,

« parce qu'elles ne tiennent, dans le temps actuel, à rien « de national. »

Voilà certes des idées pleines de justesse, de force et d'indépendance; Corinne est enfin au sommet de la tour dont nous l'avons vue patiemment gravir tous les étages. Son horizon borné s'est élargi sans mesure; sa vue parcourt les temps et les lieux avec une hardiesse intelligente et une rare sagacité. La seule de ses observations à laquelle je ne puisse souscrire est celle qui proclame la poésie antique plus pure que la poésie moderne. Cette pureté si célèbre me paraît un préjugé. Elle sert d'asile aux pédants lorsqu'ils se trouvent battus et ne savent comment sortir d'affaire. On les embarrasserait bien si on leur demandait en quoi elle consiste. On a évidemment pris pour de la *pureté* la *simplicité* ou l'*uniformité* des Grecs. L'art étant alors dans l'enfance, on ne connaissait, on n'employait qu'un petit nombre de moyens. Peu de personnages, peu d'action, peu d'ornements et de travail.

Mais la simplicité ou le manque de ressources est autre chose que la pureté. Un édifice peut être à la fois vaste, riche, plein de détails et très-pur; si toutes ses lignes, toutes ses formes, toutes ses dispositions s'accordent bien ensemble et ne heurtent ni les lois du goût, ni celles de la beauté, il sera pur et d'autant plus pur que l'harmonie générale y résultera d'un plus grand nombre d'éléments. Il n'est pas difficile de tracer un parallélogramme ou un cercle exact; quand la régularité se présente ainsi d'elle-même, on l'obtient sans effort. Mais coordonner selon de justes proportions des figures diverses, des intentions multiples, réclame évidemment une dextérité supérieure. La cathédrale de Reims, les nefs d'Amiens, d'Auxerre, de Saint-Ouen, le chœur de Cologne, les flèches de Fribourg, de Strasbourg et de Burgos me paraissent donc infiniment plus purs que toutes les œuvres de l'art grec. Il a fallu pour les construire un sentiment de l'ordre et de l'unité bien autrement énergique et profond que pour élever une lourde cella entourée d'une colonnade. Ils sont moins simples, car la simplicité ne comporte pas l'abondance et la variété des parties ; mais ils sont aussi purs, car la pureté se fonde sur l'élégance des principes jointe à l'harmonie du tout.

Quoique la chapelle Saint-George, à Windsor, date du XIV^e^ siècle et atteste par la forme de ses ogives la décadence du gothique, je la préfère, sans balancer, aux plus illustres monuments grecs et romains. Il y a dans l'ensemble un tel accord, une si merveilleuse justesse de proportions, dans les détails un goût si exquis, une opulence si bien ménagée, qu'un sentiment idéal pénètre l'âme du spectateur et lui cause une sorte d'ivresse intellectuelle. Ah ! quel génie délicat en même temps que sublime il a fallu pour rêver, pour construire ce magique édifice ! Chaque pierre y semble vivre, parler un muet idiome et communiquer à l'esprit une sagesse mystérieuse ! Les anciens temps dorment sous ces voûtes inspiratrices ; les bannières chevaleresques pendent au-dessus des stalles, de nobles images paraissent garder le monument et en éloigner toute préoccupation vulgaire. Temples uniformes de la Hellade, blêmes structures des Romains, non, jamais un cœur poétique ne vous regrettera dans l'enceinte d'un pareil lieu ! Le silence même des nefs le convertirait à de meilleures pensées ou lui reprocherait son aveuglement. Quel est donc le bonheur du juge éclairé, lorsque des voix mélodieuses interrompent cette paix solennelle, que l'orgue répand autour de lui ses murmures, ses soupirs, ses menaces et ses plaintes, que chaque note éveillant mille échos, le temple entier résonne comme un prodigieux instrument !

La poésie suggère les mêmes observations. Comment prouver que Sophocle est plus pur que Schiller, Térence ou Plaute que Molière, Eschyle que Gœthe, Aristophane que Shakspeare, Démosthènes que Bossuet, Pindare que Lamartine, Horace que Béranger, Homère que Milton et Klopstock? Sans les grossir d'autres noms, ces deux listes permettent d'affirmer que le débat ne se terminerait point à l'avantage des classiques. La pureté n'est le patrimoine d'aucun art. Toute littérature peut l'acquérir; tout homme peut la faire briller dans ses œuvres. L'audace même n'exclut pas la pureté.

Cette concession de madame de Staël au vieux système n'a, du reste, qu'une légère importance et quelques autres de même nature n'en ont pas davantage. Elles disparaissent sous une foule d'aperçus nouveaux et de considérations profondes. Le drame reçoit de francs éloges; madame de Staël ne pouvait méconnaître sa supériorité; il offre un tableau complet de la vie humaine et donne le moyen de peindre les caractères sous leurs diverses faces.

Cet écrit ne doit donc pas être jugé seulement d'après sa valeur intrinsèque; il a exercé une action très-vive et très-utile qu'on ne doit point en séparer. Les œuvres supérieures ont en effet cela de commun : l'originalité de vues ou de formes qui les distingue, leur assure toujours une influence proportionnée à leur mérite. Le livre *De l'Allemagne* donna une double impulsion : il attira les yeux sur une poésie, sur des doctrines et des mœurs jusqu'alors ignorées; il fit avancer de plusieurs pas la rénovation littéraire qui s'effectuait lentement. Au bruit de ce clairon, des pans entiers du vieux système jonchèrent le sol, et de radieuses figures s'élancèrent du milieu des ruines; c'étaient les souvenirs de notre histoire et les génies protecteurs de nos anciens ménestrels.

Les deux intentions qui guidaient madame de Staël s'accordaient très-bien; l'Allemagne est le pays où les principes de l'art moderne ont été le plus habilement et le plus soigneusement exposés; sa littérature peint sans restriction la vie chrétienne et féodale ; en inspirer le goût, c'était donc toujours travailler pour le compte de la réforme.

L'auteur de *Delphine* alla plus loin encore. Chagrinée du misérable esprit que la nation française avait déployé pendant près de deux siècles, non-seulement dans les arts, mais dans la société, dans la morale, dans la politique et dans les relations de sentiment, elle voulut au moins en signaler les défauts et le ridicule ; peut-être même espérait-elle une conversion. Elle avait déjà antérieurement abordé cette matière : le comte d'Erfeuil, le seul personnage vraisemblable qui interrompe la monotonie de Corinne, est le portrait satirique des habitudes et du caractère français. Mobile, étourdi, *sérieux seulement dans l'amour-propre,* courageux en face du malheur, non point par la force d'âme, mais par manque de sensibilité, incapable d'une attention soutenue, détestant les pensées originales et n'ayant aucune idée à lui, il joue avec les mots, avec les phrases, d'une manière très-adroite. Ni la nature, ni les émotions intimes ne sont l'objet de ses discours ; on croirait, à l'entendre, *que le seul entretien convenable pour un homme de goût, c'est le commérage de la bonne compagnie;* suffisant au reste et décidant de tout sans rien connaître, sans rien vouloir étudier.

Le livre *De l'Allemagne* ne traite pas plus favorablement la nation. Madame de Staël lui reproche avec justice sa lâcheté morale. « Les Allemands, dit-elle, ont autant « besoin de méthode dans les actions que d'indépendance « dans les idées. Les Français, au contraire, considèrent « les actions avec la liberté de l'art, et les idées avec l'as« servissement de l'usage. » — « On ne saurait trop le ré« péter, dit-elle encore, ce que les Français aiment en « toutes choses, c'est le succès, et la puissance réussit « aisément, dans ce pays, à rendre le malheur ridicule. » Tout homme qui ne se laissera point aveugler par des sentiments d'orgueil national reconnaîtra l'exactitude de ces observations. La cause première du défaut qu'elles signalent me paraît être une vanité sans bornes et sans contrepoids Les Français mettent au-dessus de tout l'opinion qu'on peut avoir d'eux ; ils lui sacrifient leur repos, leur bien-être et jusqu'à leur existence. Ils n'ont point horreur de la vérité ; ils l'acceptent, ils la prônent même s'ils espèrent en recueillir des louanges. Mais il faut qu'elle soit admise par le plus grand nombre, et qu'en la protégeant, ils ne s'exposent point au sarcasme. Paraître est à leurs yeux le but essentiel, la moitié, que dis-je ! les trois quarts du bonheur. Voilà comment les peint déjà le baron de Fœneste. Ils se contentent d'une vie pareille à celle des fantômes, sacrifiant tout au dehors, même les avantages les plus réels. C'est pourquoi les inventeurs seront toujours mal reçus en France ; la multitude se plaisant à accabler de railleries ceux qui ne suivent point la coutume, ils y soulèvent mille haines ; aucun homme ne veut partager leurs périls et leur humiliation. Chez nous. Jésus n'aurait point trouvé même de faux disciples ; nul ne l'aurait escorté sur la voie Douloureuse. Les seules innovations que l'on ne repousse pas en France sont celles de la mode, parce que toute la nation les adopte à la fois. Les besoins généraux, les douleurs communes forcent en outre aux changements politiques. Mais dans la littérature, dans ce domaine spécial de la vanité, pourquoi s'éloignerait-on de l'usage ? Ne vous assure-t-il pas l'approbation ? Quand on flatte les opinions régnantes, on n'a pas de lutte à soutenir. La foule vous comble d'éloges, et le ridicule ne saurait où se prendre.

C'est ce défaut qui a prolongé chez nous la domination d'une aveugle critique. Depuis deux cents ans le système d'Aristote ne gouvernait plus la philosophie, qu'il régnait encore despotiquement sur les lettres. C'est ce même vice qui continue de fourvoyer tant d'hommes secondaires.

Chose merveilleuse et incroyable! voilà quinze siècles bientôt que les derniers vestiges de la société romaine ont disparu, en voilà près de dix-neuf que le grand martyr a fondé une autre civilisation ; à en croire mille indices, nous traversons les mers qui nous séparent d'un nouveau monde ; eh bien ! rapprochés comme nous le sommes de cette terre magnétique, il y a encore au milieu de nous des âmes qui regrettent, non point le sol que nous quittons, mais la partie antérieure de l'humanité !

Nous ne rapporterons pas ici toutes les observations satiriques de madame de Staël sur le caractère et l'esprit français. L'ouvrage ne présente la plupart du temps que des tableaux moqueurs, où l'éloge de l'Allemagne est pour sa voisine une raillerie indirecte. Avec quel soin elle oppose la naïveté, la profondeur et l'enthousiasme germaniques à la frivolité, à la sécheresse, à la vaine pompe qui se prélassent orgueilleusement des bords du Rhin aux bords de la mer Atlantique! On voit cependant qu'elle aime ce peuple futile et voudrait seulement le corriger; aussi ses traits n'éveillèrent-ils point le courroux des lecteurs.

Somme toute, le livre *De l'Allemagne* est un écrit du premier ordre et se place pour l'importance à côté du *Génie du Christianisme*, des dialogues de Perrault et de *l'Essai sur le drame* de Mercier. La mode a voulu qu'on le traitât récemment avec dédain ; quoique le monde ait vieilli de trente années depuis la première édition détruite par l'empereur, quoique la science des *faits* littéraires ait marché depuis cette époque, il n'y a pas cependant à l'heure actuelle un seul critique français en état de produire une œuvre, je ne dis pas relativement aussi bonne, mais aussi bonne d'une manière absolue.

FIN DU TOME PREMIER.

HISTOIRE

DES

IDÉES LITTÉRAIRES

EN FRANCE.

HISTOIRE

DES

IDÉES LITTÉRAIRES

EN FRANCE

AU XIXe SIÈCLE,

ET DE LEURS ORIGINES DANS LES SIÈCLES ANTÉRIEURS.

par Alfred Michiels.

TOME SECOND.

Bruxelles et Leipzig.
MELINE, CANS ET COMPAGNIE.
LIBRAIRIE, IMPRIMERIE ET FONDERIE.

1842

CHAPITRE IX.

Népomucène Lemercier. — Poétique des arts, par Sobry. — Traité sur l'éloquence de la chaire, par le cardinal Maury.

Ce fut aussi en 1810 que Népomucène Lemercier commença à l'Athénée de Paris son *Cours analytique de littérature ;* il l'acheva en 1811. Quoi qu'on ait pu dire, il exprima dans cette occasion ses véritables idées sur l'essence et le but de l'art. Beaucoup de personnes les regardèrent comme une palinodie ; on les a souvent depuis lors jugées de la même manière. Cette opinion, je l'avoue, me semble extrêmement bizarre. J'ignore ce qui l'a fait naître, elle est même si peu fondée que j'ai peine à m'en rendre compte. Elle doit avoir été dans l'origine l'effet d'une méprise et plus tard l'effet de l'ignorance. Car je me persuaderai malaisément qu'après avoir lu les écrits de Népomucène, quelqu'un puisse le traiter en précurseur. Jamais il ne s'est déclaré le partisan des lettres modernes ; jamais il n'a cru ni insinué qu'il y eût au monde une poésie différente de celle des Grecs et ayant sur elle les mêmes avantages que notre société sur la leur. Il a voulu maintenir l'art classique dans ses franchises premières que l'on restreignait de plus en plus ; il a fait comme les scoliastes qui épurent un vieux texte [1], mais il n'a rien dit de nouveau, il n'a frayé aucune route nouvelle. C'est ce qu'il nous sera facile de démontrer.

Et d'abord, prenons acte de ses déclarations. Népomucène a toujours regardé comme une offense et comme un signe de haine le soin que l'on mettait à l'ériger en novateur. Bien mieux : quiconque avait de lui cette opinion lui semblait un homme peu intelligent. Et il n'avait pas tort de raisonner ainsi ; car il savait bien entre quelles limites se déployait sa pensée. Or, ces limites étaient justement celles qui bornaient l'art gréco-latin et l'art secondaire né de ses alluvions. Il a donc en toute circonstance repoussé le dangereux honneur qu'on voulait lui décerner. Son cours de littérature lui offrit une excellente occasion de manifester ses vrais sentiments. Il ne la négligea point.

« On s'est obstiné, dit-il, à m'appeler novateur et on a « usé d'une basse tactique pour détruire mes ouvrages. « Quelles règles autres que celles des unités avais-je suivies dans Agamemnon, dans Ophis, dans Iule et Orovèse, dans Baudouin, dans Plaute et même dans Pinto ? « Le théâtre français m'a-t-il vu m'écarter de la route « battue par les maîtres de l'art, depuis mon entrée dans « la carrière ? Je dirai plus : le soin de n'essayer que sur « un théâtre secondaire les trois actes intitulés : *Christophe Colomb, comédie shakspearienne*, n'attestait-il « pas encore mon respect des règles accoutumées dont « l'originalité d'un sujet honorable aux sciences et la

---

[1] « Je cultivai alternativement la poésie narrative et la poésie « dramatique, avec le dessein, non de rien innover en elles, mais « de rétablir leur originalité primitive. »

(*Discours préparatoire de l'Atlantiade.*)

« rareté d'un beau caractère historique m'avaient contraint à m'affranchir une seule fois? Cependant on « affectait de me prêter des systèmes contraires à ceux « que manifestaient mes ouvrages. J'ai enfin commenté « devant vous la saine et antique doctrine ; mais les gens « trompés, qui revenaient avec peine des fausses impressions qu'on leur avait données contre moi, m'ont loué « du développement de mes principes constants, comme « d'une solennelle rétractation de mes anciennes erreurs. « Je n'ai pu, je l'avoue, m'empêcher d'en sourire, et si « j'avais eu la présomption de croire m'avoir bien fait « connaître, j'eusse été soudain guéri de ma vanité. « Pense-t-on que si la doctrine que j'ai professée n'eût pas « été la mienne, je n'aurais pas employé ce que j'ai de « logique à en établir une contraire? Ma rhétorique fût « venue au secours de mon entêtement, si l'amour de « l'innovation m'avait rempli la cervelle ; et l'avantage « d'être entendu dans cette enceinte m'eût paru même « une occasion propice dont je me serais flatté de tirer « parti. Au lieu de cela je m'en suis saisi pour être l'avocat des vieilles règles, et le bonheur d'avoir ici désabusé « ceux qui m'en croyaient l'adversaire n'est pas un des « moindres motifs de la reconnaissance que je porte à « votre utile établissement. »

Jamais certes déclaration de principes n'a été plus nette, plus positive. Quand un homme s'explique aussi catégoriquement, il me paraît difficile de le convaincre d'erreur sur ses propres tendances. L'on n'a point le droit de révoquer en doute la sincérité d'un auteur qui, sans motifs visibles de feinte, annonce qu'il pense de telle ou telle manière. Et Lemercier ne parle pas seulement pour l'époque où il haranguait le public, mais pour toute sa vie précédente. Il affirme que ses ouvrages ne blessent pas les lois convenues, un seul excepté, que la nature extraordinaire de l'action empêchait d'y soumettre. Il demande d'ailleurs quelle sorte de calcul pourrait l'engager à défendre une théorie qui devrait lui être odieuse, s'il ne la croyait pas la meilleure et si elle condamnait en même temps ses vues et ses productions. Il serait bizarre qu'il fît tous ses efforts pour se ravaler par le triomphe d'un système auquel ne résisteraient ni ses pièces ni ses idées. Quiconque a un peu étudié les hommes sait, du reste, que leur vanité protége leurs croyances. Ils mettent leur gloire à les soutenir, à les répandre, car les intérêts mêmes de leur orgueil exigent qu'ils les fassent adopter et sanctionner par le plus grand nombre d'hommes possible. Il faut donc regarder ce passage comme l'expression des véritables sentiments de Lemercier.

On doit d'autant plus y voir une indication fidèle et sincère, que jamais il n'a tenu un autre langage. Dans la préface de *Christophe Colomb*, publié en 1809, on lit la remarque suivante : « Cette particularité d'un événement « et d'un caractère extraordinaire ne peut faire exemple. « Il a fallu que l'auteur s'affranchît cette fois des règles « reçues ; *règles qu'il a strictement observées dans « toutes les pièces qu'il a faites pour le théâtre fran- « çais, règles dont les chefs-d'œuvre des maîtres de l'art « dramatique ont consacré l'excellence, et qu'on accuse « faussement de rétrécir la carrière du génie.* » Pour donner plus de poids à ces paroles, il a eu soin de les mettre en italique.

Avant cette époque, durant l'année 1800, il publiait dans le *Moniteur* une *Ode à la Melpomène française*, où il déclarait les Grecs des modèles sans tache. L'exacte observance de leurs prétendues lois d'unité, de leurs divisions scéniques, l'imitation de leur style lui paraissaient suffisantes pour atteindre la beauté dernière. Il voulait seulement que l'on traitât des sujets nationaux, que l'on emprisonnât dans le moule classique les événements de notre histoire. C'est une assez pauvre idée qui ne lui appartenait d'aucune manière. Zaïre, Adélaïde du Guesclin, Tancrède, le Siége de Calais, Richard Cœur de lion n'avaient pas d'autre fondement. Le précoce Mercier avait été plus loin : il avait retracé des faits modernes sous une forme moderne.

Plus tard, en 1825, l'auteur de Pinto disait dans la *Revue encyclopédique :* « La meilleure source de nou-« veautés sur la scène française est encore l'imitation des « théâtres anciens, et non des théâtres étrangers mo-« dernes. Il nous sera facile de le prouver. Mais avant « tout contestons la nécessité de chercher du nouveau « dans les genres que l'art a créés, et l'insuffisance des « règles de ceux-ci pour représenter la nature sous tous « ses aspects, d'une manière toujours nouvelle, etc. » Les violentes attaques de Lemercier contre les romantiques prouvent qu'il n'a point changé par la suite. Elles n'étaient pas le moins du monde en opposition avec les idées de sa jeunesse[1], comme on a voulu le faire croire. Bien loin de là : elles étaient la conséquence naturelle de ses efforts précédents. C'est l'unique raison qui puisse les justifier. Quand on abandonne des idées fausses pour des idées vraies, on ne s'expose réellement point au blâme. Il est juste que l'homme fuie les ténèbres et coure à la lumière. Saint Paul et saint Augustin devaient sortir sans honte de la crypte païenne, afin d'admirer le grand jour du christianisme. L'action contraire n'a pas la même innocence. Nul n'a le droit de quitter les chemins de l'avenir, de pleurer les oignons d'Égypte après avoir aperçu la terre de Chanaan. S'il renie le vrai Dieu sans le croire une idole, il commet une lâcheté; s'il préfère à un pur diamant un joyau trompeur, il commet une sottise. Dans les deux cas, il mérite le mépris ; ou il manque de noblesse, ou il manque d'intelligence. Or, les diatribes furieuses de Lemercier légitimeraient envers lui le dédain le plus cruel, si on ne lui laissait pas la faible excuse d'avoir été au moins conséquent avec lui-même en soutenant une pitoyable doctrine.

---

[1] Dès les débuts de Chateaubriand, il lui avait été hostile.

Les idées que renferme le Cours de littérature viennent à l'appui de notre opinion. Lemercier est peut-être, parmi tous les écrivains français, le plus habile défenseur de la théorie hellénique. Ses devanciers lui paraissent l'avoir mal comprise, mal formulée; il regrette qu'ils n'aient point su lui donner plus de consistance. Il entreprend lui-même cette tâche et pose des lois générales. La manière dont il s'en acquitte prouve qu'il y a longtemps réfléchi : on n'invente pas sur l'heure tout le mécanisme d'un système. Il a donc réuni les éléments de ce cours bien avant de le professer. Les aperçus d'ailleurs n'attestent point seuls une lente préparation. Quoique la science déployée dans le livre n'ait rien d'étonnant, elle annonce que l'auteur avait lu toutes les poétiques fameuses, depuis celles d'Aristote, de Longin et d'Horace, jusqu'aux traités de Vida, de Louis Racine et de l'abbé Dubos. Le désir d'enseigner ne lui est donc pas venu subitement. Il avait poussé fort loin l'étude des doctrines littéraires, quand il résolut de communiquer au public le fruit de ses méditations. Les vues qu'il exprima dans son cours l'avaient, selon toute apparence, occupé plusieurs années.

La seule phrase séditieuse que Lemercier ait écrite se trouve au commencement de ses réflexions sur Pinto. Il déclare sa pièce la première du genre. Mais, un peu plus bas, le motif qui l'a guidé se trahit tout à coup. Son œuvre passait pour une imitation de Beaumarchais; il fut blessé qu'on le rangeât dans le *servum pecus* et aima mieux se proclamer chef, que de paraître un suivant d'armes. Alors même cependant il limite sa hardiesse. Récusant le titre de drame que l'on pourrait appliquer à son ouvrage, il lui donne le nom de comédie historique. Plus tard, il exposa ce qu'il entendait par ces mots, et le sens qu'il leur prête est des moins révolutionnaires. La forme habituelle de la comédie lui semblait admettre l'emploi de personnages historiques; il a tâché de provoquer le rire à l'aide de nobles acteurs, comme Plaute, dans son Amphitryon, à l'aide des dieux. Il n'a donc point tenté là d'innovation littéraire; il a simplement fait un usage spécial d'un moyen depuis longtemps consacré. Ici encore ses détails explicites ne permettent de révoquer en doute ni sa bonne foi, ni la justesse de son coup d'œil.

Sa théorie générale, au surplus, confirme entièrement ce que nous venons de dire. Elle montre dans quel sens il a été novateur et laisse saisir d'un regard l'unité de sa vie poétique. C'est un élève des anciens, mais plus habile et mieux renseigné que les critiques ordinaires. Lemercier n'a pas vu la Grèce sous un faux jour, dans une perspective illusoire. La plupart du temps, en effet, des aristarques guindés semblent n'avoir point connu la littérature qu'ils proposaient pour modèle. Lui l'a étudiée avec soin et a voulu rectifier sur son compte l'opinion publique. Il nous l'apprend lui-même : « Je sus discerner dans Aristo-
« phane un bel ordre de règles très-différentes de celles
« qu'observent les modernes ; et j'y trouvai la cause du
« plaisir que procuraient ses pièces au peuple le plus
« spirituel de la terre. Cette découverte m'a convaincu
« que les conditions de notre comédie tenaient plus à
« notre goût qu'à celui des Grecs, et qu'on avait tort de
« leur attribuer à toutes également une origine de haute
« antiquité. L'esprit peut donc intéresser et plaire à la
« scène, en s'y montrant sous des formes étrangères à
« celles que nous adoptons exclusivement; et les dogmatis-
« tes qui répètent le contraire ne répètent donc que ce
« qu'ils ont lu dans leurs livres, ou ce que perpétuent les
« traditions de l'ignorance et des préjugés reçus. »

Voilà, il me semble, un passage péremptoire. La suite, que nous omettons, est aussi concluante. L'auteur montre que les anciens ont été beaucoup plus hardis que nous : seulement toutes ses preuves sont tirées des poëmes. Si au lieu de lire exclusivement la *Poétique* d'Aristote, comme ses prédécesseurs, il avait en outre jeté les yeux sur la *Rhétorique*, il aurait vu que les Grecs n'ont pas été moins libres dans la théorie que dans la pratique. Malheureusement on s'est toujours occupé du premier livre sans parler du second, et quoiqu'il laisse bien plus de latitude aux écrivains que le pur système français, comme une portion de l'ouvrage est anéantie, on ignore quelle liberté d'exécution le philosophe eût permise [1]. La rhétorique n'a pas le même inconvénient. Elle nous est parvenue tout entière ; le Stagyrite y analyse jusqu'aux moindres fioritures de la diction : elle nous révèle conséquemment les idées que les Grecs se formaient du style, de ses beautés et de ses taches. Ces pages en main, l'on voit qu'ils ne s'effrayaient d'aucune témérité. Non-seulement ils allaient aussi loin que les modernes, mais ils se passaient dans le genre sérieux des choses que nous proscrivons. Ainsi, pour en offrir un exemple, Aristote conseille vivement aux orateurs de faire usage du calembour. Ces équivoques lui paraissent pleines de *grâce*. Il félicite Isocrate d'avoir joué sur le mot ἀρχὴ qui veut dire à la fois commandement et commencement, et d'avoir ainsi exprimé avec un seul terme que le *commandement* de la mer, dont s'étaient emparés les Lacédémoniens, avait été le *commencement* de tous leurs malheurs. Ce spécimen doit faire juger du reste. De quelle surprise eussent été saisis tous nos vieux critiques, pénétrés d'horreur pour les métaphores, si on leur avait mis sous les yeux les passages d'Aristote où il les déclare le plus bel ornement du discours, soit dans les vers, soit dans le langage habituel [1] ? où il loue un certain Leptinès d'avoir dit, à propos de Lacédémone en danger, « qu'il ne fallait pas permettre « qu'on fît ce tort à la Grèce, de lui arracher un œil » ; Périclès, à propos d'Égine, « qu'elle était la chassie du Pirée », parce qu'elle en gâtait la vue ; Isocrate : « Mon « discours va s'ouvrir un chemin à travers les grandes ac« tions de Charès ; » Homère, d'une flèche qu'on tire : *la flèche s'envola ;* des javelots : *qu'ils respirent le sang et le carnage ;* et d'une pique : *altérée de sang, elle fondit sur sa victime et lui perça les entrailles ?* Que fussent-ils devenus en apprenant son goût excessif pour les images ? Ne vante-t-il point une phrase de Platon, dans laquelle le philosophe assimile les hommes qui dépouillent les cadavres par vengeance, *aux chiens qui mordent la pierre sans s'attaquer à ceux qui l'ont jetée ?* N'approuve-t-il pas que Démosthènes, voyant les Athéniens repousser toujours les bons avis, les ait comparés aux personnes qui, une fois sur mer, vomissent les meilleurs aliments ? Ne trouve-t-il pas Démocrate admirable pour avoir dit que les orateurs trompent le peuple et ressemblent aux nourrices, lesquelles, sous prétexte de mieux disposer la soupe des enfants, la sucent si bien qu'elles ne tirent plus ensuite de leur bouche que la salive, dont elles les barbouillent ? Or, il fait continuellement observer que les harangues n'admettent pas autant de richesse d'expression ni autant d'audace que les poëmes. Si donc il loue de pareilles phrases dans sa *Rhétorique,* jusqu'où devait-il pousser l'indulgence dans sa *Poétique ?* Elle devait certainement aller fort loin. On peut en conclure, et les exemples cités par nous légitiment pleinement cette déduction, que les auteurs et les critiques français ont eu de l'art grec les idées les plus fausses. Ils l'ont peint comme un vieillard timide, n'osant faire un pas ni ouvrir la bouche sans y avoir pensé trois jours et trois nuits : c'était un beau jeune homme, au libre maintien, au regard assuré, qui marchait fièrement dans la vie, sans craindre de quitter parfois la route battue pour se hasarder au milieu d'abruptes régions.

---

[1] Plusieurs passages de la Rhétorique prouvent qu'il s'était occupé des détails, voyez le chapitre II du livre III

---

[1] Livre III, chapitres II, IV et XI.

Lemercier lui-même n'accorde pas autant de licence à la fantaisie que le vieil interprète de l'art antique. Sa doctrine occupe une ligne moyenne ; il a perpétuellement les yeux tournés vers les côtes fertiles de l'Hellade : « Les chefs-d'œuvre de la Grèce, en éloquence et en poé-« sie, ne sont-ils pas reconnus de toutes les nations « comme les types invariables de la perfection de l'art ? « Qu'importent donc aux préceptes, dit-il, les suffrages « capricieux que l'ignorance accorde à de mauvais genres, « en tel temps ou en tel lieu ? Revenons aux vrais modèles, « et de leur examen découleront les lois du goût. » Mais, d'une autre part, il loue sans relâche la prudence et la régularité de nos classiques. Loin de franchir les bornes entre lesquelles s'exerçait l'imagination païenne, il ne voit même point toute l'étendue de sa carrière et veut enfermer la poésie dans les limites de sa propre conception.

L'examen de ses ouvrages donne des résultats semblables. Il a fallu, certes, une grande complaisance pour y trouver matière à lui décerner la couronne glorieuse des novateurs. *Agamemnon* est une tragédie classique, et rappelle d'ailleurs beaucoup plus le théâtre français que le théâtre grec. La pittoresque imagination d'Eschyle et la vigueur de sa forme ont disparu dans l'œuvre secondaire. Pour s'en convaincre, il suffirait d'opposer l'une à l'autre la première scène de chaque drame. Au commencement de la pièce moderne, Égisthe et son confident se dévoilent leurs propres aventures qu'ils ont eu soin d'oublier. Au commencement de la pièce antique, on voit une esclave qui fait sentinelle sur la plate-forme du palais des Atrides :

depuis dix ans il y veille, *comme un chien, devant l'assemblée des astres nocturnes*. Son lit, humide de rosée, n'est jamais visité par les songes, il n'ose fermer un instant les yeux : c'est qu'il épie la flamme qu'on doit allumer d'île en île et de montagne en montagne pour annoncer aux Argiens la prise de Troie. Tout à coup le feu de la bonne nouvelle resplendit dans l'ombre; l'esclave, joyeux, se hâte de descendre et d'instruire Clytemnestre que la lueur victorieuse brille du côté de l'orient, ainsi qu'une douce aurore.

Pinto n'est pas une pièce plus subversive qu'*Agamemnon*. Quand elle fut jouée pour la première fois, tout le monde, nous l'avons dit, accusa l'auteur de l'avoir moulée sur celles de Beaumarchais. L'opinion publique ne se trompait pas. Le principal acteur n'est réellement qu'un Figaro politique; il intrigue pour son maître comme le barbier pour le sien; le comte Almaviva et le duc de Bragance, seigneurs peu inventifs, les laissent agir; Vasconcellos, trompé en dépit de toutes ses précautions, ne ressemble pas mal à Bartolo; le duc de Bragance courtise la fiancée de Pinto, ainsi que le comte celle de Figaro dans le *Mariage*. Un heureux dénoûment termine la pièce de Lemercier comme les deux pièces de Beaumarchais : les trois ouvrages présentent des péripéties fort compliquées, et le héros a sans cesse besoin d'imaginer de nouveaux expédients. Le rapport des styles est manifeste. Le dernier venu imite la diction légère, spirituelle, concise, épigrammatique de son devancier. Dans l'un et dans l'autre, c'est une sorte de pyrotechnie; elle glisse comme la fusée, tournoie comme les soleils, dévie comme les feux courbes, rayonne comme les flammes de Bengale, ou éclate sur la tête des personnages à des hauteurs prodigieuses.

De quelle pièce s'appuierait-on pour classer Népomucène parmi les novateurs ? On ne m'alléguera point, j'espère, la comédie de *Plaute :* c'est un ingénieux pastiche où se trouvent condensés les éléments du théâtre latin, un valet fripon, un jeune amoureux, un oncle avare, une belle esclave, un père absent, une veuve jalouse. On ne se prévaudra point non plus de *Christophe Colomb :* il était impossible que l'auteur n'y violât pas l'unité de lieu, et il l'a fait à regret. Citera-t-on *Camille, Ophise, Iule et Orovèse ?* C'est du pur classique, irréprochablement fastidieux. Se rejettera-t-on sur les œuvres tirées de l'histoire moderne, *Baudouin, Charlemagne, Frédégonde ?* Aucun trait n'y rappelle les mœurs de nos aïeux. Il n'y a ni entente, ni amour, ni connaissance de l'époque féodale. L'auteur ne reproduit même pas si bien le moyen âge que Voltaire dans *Zaïre* et dans *Tancrède.*

Passons maintenant aux poëmes. Le premier qui s'offre à nous est celui des *Quatre métamorphoses*, priapée antique, dont le sujet et les accessoires choquent également la pudeur et les souvenirs de la muse chrétienne. Toute la mascarade de l'Olympe y défile devant nous ; Lemercier a écrit cet ouvrage un dictionnaire de la Fable sous les yeux. *Homère* nous reporte à la même date. L'Atlantiade est une œuvre folle sans le moindre doute ; mais une œuvre habile, une œuvre créatrice, une œuvre originale, c'est ce que nul ne démontrera. La belle chose que d'avoir personnifié l'oxygène, le calorique, la gravitation, le phosphore, tous les principes découverts par la science moderne ! Comme on s'intéresse vivement pour *Théose,* ordonnateur du monde, *Barythée*, déesse de la force centripète, *Proballène,* déesse de la force centrifuge, *Pyrophyse,* divinité de la chaleur, *Lampélie,* de la lumière, *Curgyre,* dieu du mouvement elliptique, et une foule d'autres charges sérieuses! Comment voir du génie dans de semblables pasquinades? Non-seulement elles n'ont aucun charme, aucune grâce, mais elles n'ont rien de neuf. On y retrouve. au premier coup d'œil, la vieille allégorie classique ; elle n'a pas même changé de costume. C'est bien elle avec sa tête de mort, sa robe fangeuse, ses diamants trompeurs, sa voix creuse et fausse, qui vous glace jusqu'à la moelle des os. Népomucène, du reste, ne déguise point qu'il a voulu créer une mythologie pareille à celle des Grecs. Pour vous en convaincre, lisez son étrange préface, véritable monument de déraison.

L'œuvre la plus hardie, la plus originale de Lemercier est indubitablement sa *Panhypocrisiade.* Il l'a dédiée à l'*impérissable Dante*, et cette marque d'estime pour un homme longtemps négligé par la critique, semble trahir des goûts peu communs. Le sujet du poëme est aussi des moins vulgaires. Un drame qu'une troupe de démons représente dans le séjour des pleurs éternels, et qui embrasse toute l'histoire du XVI^e^ siècle, ne peut être mis au rang des banalités poétiques. On y voit reparaître les personnages abstraits de l'Atlantiade, escortés de plusieurs autres, tels que *Chrysophis*, dragon de l'or, et *Syphilite*, déesse des maladies secrètes. A leur bande élégante se joignent des fantômes emblématiques : le Temps, l'Espace, la Mort, l'Église, l'Anarchie, l'Ivresse et la Louange. Ces nombreux acteurs n'occupent point seuls le théâtre. Des animaux, des objets inanimés y paradent aussi. Un requin plaisante très-subtilement un esquinéis ; la Méditerranée babille avec un phoque, puis entreprend la Métempsycose et l'étourdit de questions. Cela vaut assurément les dialogues de la Nuit et du Lendemain, de la Honte et de la Peur, qui embellissent d'autres chants. Il suffit, je pense, de ces indications, pour prouver que la Panhypocrisiade a eu l'insigne honneur de mettre au monde Ahasvérus. Cette dernière production nous offre aussi un drame exécuté loin du globe, devant des spectateurs immortels. Le Trépas, sous la figure d'une vieille coureuse, y joue un rôle, comme l'Humanité sous celle du Juif errant. L'oiseau Vinantya, le poisson Macar, la baleine et autres menus histrions y débitent des discours fort poétiques. L'Océan a surtout une ingénuité charmante; il cause avec un roi primitif d'une manière qui rappelle vraiment l'âge d'or. Il monte les degrés de son palais, il frappe à la porte, il demande un peu de vin pour se désaltérer, le pauvre homme ! On tire les verrous, mais on ne lève point le loquet, de sorte qu'il crie piteusement : Et le loquet ! et le loquet ! L'ouvrage diabolique de Lemercier renferme encore des scènes de lupanar et de grotesques tableaux qui pourraient servir à l'ériger en précurseur. Nous ne déguisons nullement ses titres, comme on le voit; nous laissons à la Panhypocrisiade toute l'importance révolutionnaire dont elle est susceptible.

Mais avant de confirmer ses droits, il faut examiner sa date. Elle parut en 1819, pendant que Lamartine écrivait ses premières Méditations. Des changements essentiels étaient sur le point de s'effectuer dans notre littérature : encore un peu de temps, et la dernière, la plus violente explosion du romantisme allait culbuter l'arsenal classique. Les hardiesses, à cette époque, n'auraient donc pas lieu d'étonner; on ne pourrait y voir des témérités bien précoces. Quoi qu'il en soit néanmoins, ces hardiesses n'existent pas chez notre auteur. Depuis longtemps les leçons publiques de Ginguené sur Dante et les vieux poëtes italiens, l'Histoire des littératures méridionales, par M. de Sismondi, avaient vulgarisé en France le nom de l'austère songeur ; il n'y avait donc pas grand mérite et grand courage à témoigner de l'admiration pour lui. Nous avons précédemment fait connaître les vues rétrogrades qui excitèrent Népomucène à créer ses figures emblématiques; des discours de Nomogène [1] et de Pyrotonne [2] aux discours d'un arbre et d'un phoque l'intervalle est petit ; après avoir personnifié les puissances de la nature, l'auteur devait en personnifier les objets. Les scènes lubriques nous rappellent les *Quatre métamorphoses* et le goût qu'elles attestent pour la licence païenne. L'idée de l'ouvrage n'est autre que celle de la Divine Comédie ; le poëte y bafoue d'illustres coupables dans un drame infernal, comme Alighieri dans son enfer. Le burlesque est venu se placer là de lui-même ; si l'on veut se moquer des gens, il faut bien les tourner en ridicule. L'apparente nouveauté de ces moyens est donc une pure illusion ; elle se dissipe, quand on examine les choses de près ; il ne reste à Népomucène d'autre originalité que d'avoir couru assez follement sur les traces de Dante.

---

[1] Déesse génitrice des lois.

[2] Déesse des détonations.

Nous n'avons presque rien dit encore du style de Lemercier : selon l'habitude, il peint exactement l'esprit de l'homme. C'est à cet égard qu'il semble avoir eu le plus d'indépendance. Il avait ri dédaigneusement au nez des grammairiens critiques, dans la préface d'*Homère*, et soutenu que le génie fait sa langue. La manière variée des auteurs grecs et latins, la différence de nos classiques avec leurs modèles légitimaient à ses yeux ce système. Sa diction révèle comment il l'entendait. Il ne soupçonne point que l'originalité du style a pour base première l'originalité des vues, des sentiments, des observations, que la forme ne subsiste point par elle-même. Il se contente d'arranger dans un ordre insolite de vieux éléments ; il remanie la phraséologie classique, au lieu de l'anéantir et d'en créer une autre. Il est souvent bizarre ou barbare, sans être jamais neuf. Ces vers, qui se présentent à moi, donneront une idée de ses recrépissements : le doge de Venise parle ainsi à Baudouin qu'on va nommer empereur :

Si porté *dans* le trône où régna Constantin,
Vous *commencez le sort* du royaume latin,
Vos aimables vertus, garants de sa durée,
Y *fonderaient bientôt l'humanité sacrée*.

Veut-on maintenant que nous considérions en elle-même l'intelligence de Lemercier ? que nous jugions la cause après l'effet, l'homme après les œuvres? Nous lui accorderons un talent manifeste; il avait reçu de la nature des dons qu'elle ne prodigue pas : une volonté inébranlable, une âme active, une imagination abondante plutôt que féconde. Il n'a rien publié de nul; dans tous ses écrits, on trouve çà et là de beaux morceaux, de belles expressions, de belles idées. Mais ces fleurs éparses sont comme les fleurs des ruines : elles s'élèvent au milieu de la désolation, à côté d'informes débris. On ne peut prévoir la place qu'elles occupent, et leur apparition cause toujours de l'étonnement. L'une se cramponne aux fentes d'une tour délabrée, l'autre pavoise une fenêtre sans clôture, une autre grandit sur les marches d'un oratoire inaccessible, une dernière sur le tombeau rompu de la châtelaine. Lemercier, en effet, n'a pas produit une seule œuvre complète; toutes les siennes ont des vices nombreux ; aucune ne possède l'entraînante beauté dont le génie ou même les grands talents revêtent leurs créations.

Né après Buffon et Rousseau, contemporain de Chénier, de Millevoie, de Bernardin de Saint-Pierre, de Chateaubriand, de Nodier, de Senancour, voire de Lamartine et de Hugo, il n'a pas compris le mouvement qui s'opérait sous ses yeux: il ne l'a ni accepté, ni aidé. Partisan secret de la vieille mode poétique, mais tourmenté d'un vague besoin de régénération et d'indépendance qu'on aspirait avec l'air même du siècle, il ne sut que tourner et bondir dans sa cage. Moins inerte que les littérateurs de l'empire, cette sourde inquiétude le distingua d'eux ; moins fort et moins sagace que les novateurs, il les regarda d'un œil morne s'embarquer pour l'avenir et n'éprouva pas le besoin de les suivre. C'était un homme médiocre. Doué d'un moindre talent que Casimir Delavigne, il joua dans son époque le même rôle que celui-ci dans la nôtre; il céda de mauvaise grâce à l'exigence des temps, et n'eut point la force de prendre un parti décisif. Comme tous les auteurs médiocres, il fait sans cesse naître l'idée de quelque chose de grand, qu'il ne donne jamais. Ses œuvres sont un leurre : elles bercent l'âme d'une promesse éternellement vaine.

Pour terminer notre examen des livres critiques publiés en 1810, il nous reste à parler de deux ouvrages subalternes, la *Poétique des arts*, de Sobry, et le *Traité sur l'éloquence de la chaire,* du cardinal Maury.

Le premier, comme son titre l'annonce, est un essai de théorie des beaux-arts, mais un essai peu judicieux. L'auteur pouvait, à l'exemple de Raphaël Mengs, débuter par des considérations abstraites sur la nature du beau, sur ses divers genres, sur son action et ses causes finales, puis appliquer à la peinture ces principes universels, pour étudier ensuite les lois particulières du dessin et du coloris. Au lieu de prendre cette route, que fait-il ? Vous ne le devineriez certainement pas. Il essaye de métamorphoser les codes littéraires en traités d'art, il veut que la poésie explique la peinture, que ses règles conviennent aux tableaux et que les paroles fassent juger des lignes ! Il se sert de Corneille pour interpréter Michel-Ange, de Racine pour Raphaël, de Boileau pour Léonard de Vinci, de Molière pour Lesueur, de la Fontaine pour Corrége, de Bossuet pour le Poussin ! Il découvre entre leurs productions une parfaite similitude ! Les sculpteurs, les architectes célèbres ont aussi leur tour. Quelques rapprochements sont ingénieux; mais un petit nombre d'habiles détails ne sauvent point un édifice mal conçu et destiné à périr.

Le *Traité sur l'éloquence de la chaire* est un livre tellement spécial, que nous ne pouvons en tirer aucune maxime relative aux grandes questions littéraires : il n'a donc ni servi ni fait tort à la cause du progrès. Nous aurions été libre d'ailleurs de ne point le mentionner. La première édition de l'ouvrage parut en 1777; il portait d'abord simplement le nom de *Discours*. On le réimprima en 1804, sous le titre de *Principes d'éloquence;* ce fut seulement en 1810 que l'auteur lui donna celui de *Traité*. Dans cette dernière édition, les chapitres qui concernent les matières générales ont reçu de grands développements; des notices sur divers orateurs, comme le père Guénard, le père Neuville, Hugh Blair et saint Vincent de Paule ont été jointes aux chapitres particuliers; la composition a une étendue presque double. Voilà pourquoi nous en avons dit un mot. Cicéron y est du reste plus fréquemment cité que les Pères de l'Église.

CHAPITRE X.

Histoire littéraire d'Italie, par Ginguené. — Histoire des littératures du Midi, par Sismondi. — Gaule poétique, par Marchangy. — Coup d'œil sur la littérature de l'empire.

L'histoire littéraire d'Italie, par Ginguené, a cela de merveilleux, qu'une aussi longue composition, dont l'auteur s'occupa vingt ans, ne renferme pas une seule idée [1].

---

[1] Cet ouvrage fut commencé vers la fin de 1802, pour l'Athénée de Paris. La première portion, qui s'arrête au seizième siècle, y fut lue en 1803. En 1805, Ginguené continua ses leçons; mais la dif-

Jamais on ne poussa plus loin l'art d'éviter les problèmes qui dorment au fond de toute chose, dans les lettres comme ailleurs, et que l'on réveille l'un après l'autre, pour peu que l'on marche avec l'allure ferme et décidée d'un homme courageux. Telle n'est point celle de notre auteur. Il glisse, il rampe, il serpente, il fait de longs détours. plutôt que de s'exposer à voir une question embarrassante surgir devant lui. On ne connaît donc jamais son opinion et il est présumable qu'il n'en avait pas. Lorsqu'il a été forcé d'émettre un avis. comme dans ses articles sur le *Génie du Christianisme,* il s'est déclaré le protecteur de l'usage, ce qui est encore une manière d'éluder le travail de la pensée ; on reçoit alors ses principes et ses jugements tout faits. L'*Histoire littéraire d'Italie* cependant n'en renferme même point de cette espèce. L'auteur me paraît être le type d'après lequel s'est formé M. Villemain, ce diplomate de la critique, ce héros de l'ambiguïté, que Niebuhr appelait un *fabricant de phrases vides* [1].

L'*Histoire littéraire* ne manque pourtant point de mérite. Elle annonce une longue et scrupuleuse étude. Il a fallu certes une grande patience pour écrire un livre semblable. Ginguené a lu, non-seulement tous les ouvrages italiens un peu célèbres. mais une foule d'autres sur lesquels pèse un oubli sépulcral. Il est remonté jusqu'aux sources premières ; il s'est aventuré dans les pays lointains où elles jaillissent et a fidèlement suivi le cours de cette abondante poésie, comme l'eût fait un critique de l'endroit. On y trouve donc un grand nombre de renseignements : épopées, drames, contes, romans, satires, écrits

---

ficulté de composer un chapitre par semaine les lui fit suspendre sans retour. Les trois premiers volumes parurent en 1811, le quatrième et le cinquième en 1812, le sixième en 1813, les septième, huitième et neuvième en 1819, après la mort de Ginguené, avec des compléments de Salfi.

[1] Lehrenphrasen-macher.

didactiques, vers amoureux, traités d'art, il analyse et met à leur place tous les produits littéraires. Le rapport des œuvres d'imagination avec les circonstances de l'histoire est en outre soigneusement indiqué. Les rêves les plus extraordinaires de l'homme ont un point de départ réel. Ginguené le cherche toujours. « Les révolutions des « lumières, dans le système social moderne, tiennent de « trop près, dit-il, aux événements politiques pour qu'il « soit possible de les séparer. »

Mais s'il juge assez bien les écrits et retrace bien les faits, il ne donne pas la même attention à leurs causes morales. Le critique voltairien ne soupçonne pas que les inventions du poëte et les incidents de l'histoire ont leur raison d'être ailleurs qu'en eux-mêmes. Il poursuit très-loin leurs origines matérielles; quand un poëme s'offre à lui, par exemple, il s'enquiert de sa généalogie, avec une louable ardeur; il énumère les livres analogues qui l'ont précédé; il interroge ses souvenirs et leur demande combien de vicissitudes a subies la fable. Il calcule aussi, comme nous le disions tout à l'heure, l'action des événements contemporains. Mais l'action bien plus profonde des idées, de la race, du climat, de l'organisme social, il ne s'en occupe point. Il néglige les vraies causes pour étudier des mobiles inférieurs qui sont eux-mêmes des résultats. Dans plusieurs passages, son aveuglement est si extraordinaire qu'il produit un effet comique. Telles sont ses remarques sur l'épopée moderne. Il observe qu'elle emploie d'autres éléments que l'épopée grecque et latine; mais les plus extérieurs d'entre ces éléments, les personnages divins du christianisme, les prouesses chevaleresques frappent seuls ses regards; il ne dit rien du système esthétique, rien de sa corrélation avec le système social; il ne compare ni la nature des deux genres, ni celle des deux civilisations. Étrange folie de l'empirisme! Il croit tout expliquer à l'aide de petits ressorts et n'explique pas la moindre chose, attendu que ces ressorts ont eux-mêmes besoin d'explication.

Les peines affreuses que se donne Ginguené pour ne prendre aucun parti et demeurer sur la réserve, n'ont cependant pas toujours une issue favorable. Il ne peut éviter, en de certains endroits, le malheur de faire une demi-déclaration. Mais voyez l'immuable constance du naturel! S'il lui échappe, à de longs intervalles, quelque phrase progressive où il reconnaît aux modernes certains avantages, soyez sûrs qu'ils avaient été depuis longtemps signalés. Tels sont ceux de l'amour chrétien en face du grossier amour qu'entretenait le paganisme. Juste punition de la frivolité! Elle dédaigne la recherche des principes, elle trouve inutiles les considérations philosophiques, elle s'applaudit de la sagesse qui lui épargne *ces vaines inquiétudes*. En la voyant si fière d'elle-même, on serait tenté de la prendre au mot, de regarder son indolence comme une preuve de force. Mais qu'elle dise une parole, qu'elle trace une ligne et toute sa fausse grandeur l'abandonne. Cet esprit orgueilleux, qui se complaisait en lui-même et semblait doué d'une rare indépendance, ne trouve plus que des lieux communs sans effigie ou des idées nouvelles mises récemment en circulation par d'autres hommes.

Ginguené servit pourtant à son insu la cause de la réforme et de l'émancipation littéraires. Quoique placée sous l'influence immédiate des Latins, dont elle occupait le sol et parlait presque le langage, la nation italienne s'est montrée moins rampante que nous dans sa poésie. Elle a moins calqué ses œuvres sur celles qui nous viennent de ses aïeux. Elle les a sans doute pris pour types; mais son imitation n'embrasse que les détails. Le caractère des deux littératures, les idées qu'elles mettent en œuvre, les ressorts qu'elles font agir n'ont aucune similitude : Alighieri, Boccace, Pétrarque, Boiardo, le Tasse, Pulci et une foule d'autres tiennent par l'inspiration au monde féodal. Les dogmes catholiques, les sentiments, le badinage, les intrigues modernes composent le fond de leurs récits, et bien des accessoires dérivent de la même source. Le développement précoce de l'imagination italienne explique ce fait. Elle atteignit dès le quatorzième siècle une haute splendeur; l'instruction que les poëtes puisaient dans les livres des anciens aida leur pensée à mûrir avant que les autres peuples fussent sortis du berceau des rêves naïfs. Mais on était alors en plein moyen âge : partout s'élevaient des moustiers, partout chevauchaient des hommes d'armes, partout résonnait le doux murmure des violes d'amour; les auteurs peignirent leur époque. Les lettres italiennes en reçurent une impulsion heureuse dont les effets se prolongèrent pendant toute leur durée. Il y avait donc bénéfice pour nous à mieux connaître cette poésie d'apparence pseudo-latine, mais au fond plus originale que la nôtre. Elle pouvait nous ramener sans brusquerie vers les temps héroïques de la société moderne. Elle y contribua dans une certaine proportion : la *Panhypocrisiade* témoigne de la rapide influence qu'exerça le cours public de Ginguené.

L'*Histoire des littératures du midi de l'Europe* vint la fortifier et l'agrandir. Non-seulement le cadre de l'ouvrage est plus étendu, puisqu'il embrasse les productions des troubadours, des trouvères, des Italiens, des Espagnols et des Portugais; non-seulement il permettait de mieux saisir et de mieux dévoiler les origines de la poésie romantique, alors couvertes d'une ombre épaisse, mais l'auteur n'élude pas les problèmes qui viennent à sa rencontre et dégage sans crainte la théorie du sein des faits. Il oppose toujours aux lettres classiques les lettres qui peignent le monde chrétien, plaçant les dernières bien au-dessus des autres. Cette conclusion souleva de grands orages : les feuilles publiques tonnèrent pendant longtemps pour la défense des vieux principes. Mais leurs foudres tombèrent sur le monument sans l'endommager : elles s'éteignirent à mesure qu'elles le frappaient, et il est encore debout pour attester leur impuissance.

Dès l'avertissement, le bon esprit de l'auteur se fait jour ; il annonce d'excellentes intentions. Il a, autant que possible, étudié avec indépendance les littératures étrangères et mis à l'écart les préjugés nationaux qui l'eussent empêché d'en sentir le charme ; il a négligé les lois conventionnelles des différentes poésies, pour s'occuper seulement des lois générales que la nature, le sentiment et le goût leur rendent communes ; il a cherché sans cesse à déterminer l'influence réciproque de l'histoire politique et religieuse des peuples sur leur littérature, et de leur littérature sur leur caractère.

Son exorde ne contient pas des idées moins justes. Le malheur de la France est de ne pas avoir bien employé ses forces. Elle dépensa une grande énergie à se contraindre, à sortir de la route où l'appelaient ses inclinations. Elle se fit un devoir d'imiter une littérature qu'elle croyait ne pouvoir ni dépasser, ni même atteindre en se laissant guider par son propre génie. Elle sacrifia tous ses moyens naturels avec une sorte d'héroïsme, et voulut changer l'organisation que lui avait donnée le créateur. Où ne serait-elle point parvenue, en dirigeant mieux ses efforts ?

Mais laissons dormir dans son tombeau l'irrévocable passé. La France s'est méconnue durant les trois siècles qui auraient pu former la plus belle époque de son histoire, et qui en forment la plus stérile ; comme le temps ne peut revenir sur ses pas, au lieu de nous abandonner aux plaintes et aux regrets, tâchons qu'elle ne perde point un quatrième siècle. Défions-nous de cette masse d'ouvrages rétrogrades produits par nos aïeux et qui sont toujours là pour nous influencer. Une vapeur mortelle s'exhale de ces tombes ; cherchons ailleurs un air pur et de vivants tableaux.

C'est demeurer dans un état funeste de demi-connaissance , ajoute M. Sismondi , que de se borner à l'étude de notre seule littérature. Elle est l'œuvre de préjugés qu'il importe de ne pas confondre avec l'essence de l'art et de l'esprit humain. Les nations étrangères ont enfanté des grands hommes ; d'autres fleurs se sont ouvertes sous d'autres cieux ; le génie a obtenu chez nos rivaux tous les effets qu'il peut produire. Écoutons ces nobles poëtes : « Jugeons-les , non point d'après nos règles, mais d'après « celles qu'ils ont suivies ; » formons-nous un idéal moins restreint, et ne nous imaginons pas que nous occupons seuls la grande route du salut.

Notre abandon de la littérature moderne pour la littérature gréco-latine est d'autant plus singulier, que l'invention des genres romantiques nous appartient. Les troubadours ont fondé l'ode chevaleresque , bien différente de l'ode païenne. Le culte de l'honneur et celui des femmes en sont la base. L'honneur ne peut être identifié ni avec le sentiment du devoir, ni avec le désir de se rendre illustre, ni avec le courage qui fait braver la mort. Il a pour principe l'exaltation du respect que l'individu se porte à lui-même et qui exige l'observation rigoureuse non-seulement des lois de la justice , mais encore des lois de la délicatesse. Il y a cette différence entre lui et la vertu , qu'il permet certaines actions proscrites par elle. Ainsi, pour offrir un exemple, il laisse à l'amour bien plus de liberté ; l'adultère ne lui répugne même pas , si la trahison ne l'aggrave. Tantôt donc il reste en deçà de la morale , tantôt il la dépasse , car le bien ne lui suffit pas toujours : il aspire au mieux et cherche l'héroïsme. Un sentiment de ce genre devait enfanter des poésies pleines de verve guerrière et de noble fierté : c'est ce qui eut lieu d'abord chez les Provençaux , plus tard chez les Espagnols.

L'amour chevaleresque peignait les femmes ainsi que des espèces de divinités ; il ne parlait d'elles qu'avec une religieuse émotion. C'était un honneur de les servir, de les défendre ; elles cheminaient dans les routes obscures d'ici-bas, comme dans la nuit des forêts primitives les séraphins qui visitaient jadis les hommes. Les troubadours eurent la gloire de chanter avant les autres poëtes cette adoration mystique. Pétrarque ne fut que leur élève; il leur emprunta leur mandoline pour célébrer l'idéal objet de son attachement.

Les troubadours sont encore les inventeurs de la prosodie française, ou plutôt moderne, car les formes consacrées par eux ont été adoptées par toute l'Europe. Ils substituèrent l'accent à la quantité dans la mesure des vers, firent un usage perpétuel de la rime, construisirent le plan des différentes sortes de strophes. Les poëtes du Nord et du Midi n'ont eu qu'à répéter les airs métriques modulés pour la première fois sur la guitare provençale.

Les trouvères réclament aussi à bon droit leur part d'initiative. On leur conteste à peine la création de l'épopée chevaleresque. Arthur, Charlemagne, Roland, Alexandre obtinrent en deçà de la Loire leur immortalité fabuleuse. L'Italie les adopta par la suite avec un sourire moqueur. C'est au nord de la Loire qu'ont pris naissance les fabliaux, les nouvelles, les poëmes allégoriques et le théâtre des peuples chrétiens. Dante eut pour précurseur Guillaume de Lorris; Boccace, une foule de poëtes errants. Le plus ancien mystère de la Passion est un ouvrage français. Dès le quatorzième siècle, une troupe de pèlerins s'établit dans la capitale pour y donner des représentations fixes. Les clercs de la basoche, qui formaient un corps, voulurent aussi amuser le peuple; ils jouèrent des moralités, des pièces édifiantes. L'Espagne cultiva plus tard ce nouveau sol; Lopez de Vega et Calderon en tirèrent leurs fameux *autos sacramentales*. C'est également parmi les clercs de la basoche et les enfants sans souci que l'on doit chercher l'origine de la comédie moderne. La farce de l'*Avocat Pathelin* dérida les spectateurs en 1480. Le drame romantique, avec ses différents genres, se développa donc chez nous plus d'un siècle avant qu'il tentât de charmer l'Espagne, l'Italie et l'Angleterre.

Il y avait lieu de croire que la France, après avoir montré ainsi le chemin aux peuples modernes, ne les abandonnerait pas à moitié route. Elle l'a fait cependant; elle n'a pas craint de déchirer sa bannière et de jeter au vent la cendre des grands hommes qui l'avaient illustrée. Elle conçut tant de goût pour le raisonnement, l'esprit et l'observation, elle mit les facultés les plus sèches tellement au-dessus des autres, que l'on dut la regarder comme une nation antipoétique. Au lieu de marcher derrière elle et sous sa conduite, ses voisines la dépassèrent alors. La clarté, la précision, l'élégance étaient loin de leur suffire.

Dans le deuxième volume, M. Sismondi esquisse les traits généraux par lesquels se distinguent les littératures qui n'ont pas étouffé leurs penchants *romantiques*. Ce nom lui paraît emprunté de celui de la langue romane; elle était issue du mélange des idiomes latin et germanique ; les mœurs modernes sont sorties du mélange des habitudes romaines et septentrionales ; l'art des temps féodaux a la même origine. Les poëtes anciens cherchaient de préférence la symétrie et la beauté ; les poëtes chrétiens veulent surtout remuer l'âme, ou intéresser à l'aide d'événements inattendus ; ceux-là s'occupaient davantage de l'ensemble; nous attribuons plus de valeur aux effets de détail. Nous nous sommes aussi formé un autre idéal du héros que les nations païennes.

Je n'ai certes point la prétention de résumer en quelques lignes tous les aperçus que renferment les quatre volumes de Sismondi. Le lecteur voit déjà nettement se dessiner ses tendances. Je vais encore dire un mot de ses opinions sur le drame, après quoi nous irons plus loin examiner un autre personnage de cette longue galerie où je montre aux curieux nos ancêtres littéraires.

Le drame romantique a aussi ses trois unités, mais elles sont bien différentes de celles d'Aristote. Il exige d'abord l'*unité* de moyens, c'est-à-dire que le dialogue et l'action y doivent être seuls employés, sans que l'on ait jamais recours à l'exposition épique ou narrative, comme sur le théâtre français. *Un seul* intérêt doit l'animer, sans complication d'amours subalternes, ni d'intrigues secondaires. Il réclame une parfaite *unité* de mœurs et proscrit la juxtaposition d'éléments grecs et d'idées toutes modernes. Ces lois tiennent à l'essence du drame et de l'imagination; elles possèdent une valeur réelle qui manque aux premières, et quand on les néglige pour celles-ci, on mérite les épithètes de barbare et de monstrueux, dont nous gratifions Shakspeare, Lopez de Vega, Calderon et Schiller, mais que les étrangers nous rendent avec usure.

Sismondi critique ensuite la manière française. Nous connaissons déjà les reproches qu'il lui adresse, car les points de vue sous lesquels on peut la considérer n'étant pas infinis, les novateurs ont dû fréquemment l'assaillir par le même endroit. Les invraisemblances, les absurdités qu'elle fait naître appelaient d'abord les regards, et c'est aussi la direction que le plus grand nombre des coups ont prise. Notre auteur lance quelques nouveaux arguments; il signale les avantages de la forme et de la liberté romantiques. Le drame est plus vrai, plus étendu, plus pathétique et plus profond que la tragédie.

Ce n'est pas seulement, du reste, par ses opinions explicites qu'il a contribué à la renaissance des lettres françaises. Le soin avec lequel il étudie et commente les productions du moyen âge a exercé une influence tout aussi utile. On concevait malgré soi du respect pour les ouvrages méconnus dont il parlait aussi respectueusement qu'on l'avait fait jusqu'alors pour les écrits de Rome et d'Athènes; il donnait envie de les lire. Les générations actuelles lui doivent conséquemment plus de gratitude qu'elles ne lui en ont témoigné; ses énormes travaux d'histoire ont éclipsé les recherches littéraires de sa jeunesse; le critique a disparu devant le narrateur qui exhumait du fond de la tombe la dépouille des siècles morts.

Nous ne le quitterons pas toutefois sans avoir redressé une erreur dont il n'a pas su se garantir. Les chants des troubadours ne lui semblent point se rattacher au christianisme, parce qu'ils ne présentent jamais, selon lui, le caractère de la dévotion [1]. Il n'attribue à l'Évangile que ses fruits directs, que la piété spéciale née sous son influence. Mais il y a dans l'âme et dans la poésie des peuples modernes un grand nombre de sentiments qui ne touchent pas à la religion et sortent néanmoins du catholicisme. On trouverait plus d'une ode politique dont il a fourni toutes les pensées. Une doctrine puissante renouvelle entièrement le cœur et l'esprit de l'homme.

Il est des périodes où les nations doublent, pour ainsi dire, le pas. On voit alors les efforts, les entreprises se multiplier; une impatience générale précipite la société à la rencontre de l'avenir. Tels furent les derniers temps du règne de Bonaparte. Nous venons de montrer M. de Barante, madame de Staël, Benjamin Constant, Sismondi, Ginguené même et quelques autres poursuivant la réaction contre la littérature et les principes en vogue au dix-huitième siècle, que Chateaubriand, Senancour, Nodier, de Maistre avaient commencée; bien des hommes remplissaient la même tâche dans la carrière politique. Nous avons atteint de la sorte l'année 1815. C'est l'époque où virent le jour les magnifiques traités *De l'esprit de conquête* et *De l'usurpation ;* toutes les infortunes qu'engendre inévitablement le despotisme illégal d'un chef militaire y sont dépeintes et expliquées avec un talent hors de ligne; l'auteur met en regard les innombrables avantages d'une ancienne monarchie et la félicité des peuples que gouverne un prince héréditaire. Ainsi, pendant que le despote triomphait sur les champs de bataille, le regret des anciens jours, l'admiration des vieilles croyances et des mœurs féodales, l'enthousiasme naissant pour la littérature et les arts du moyen âge sapaient à vue d'œil les bases de son pouvoir. Ils préparaient énergiquement le retour de la noblesse et des fils de Hugues Capet. Lorsque leur action eut bien pénétré dans les cœurs, bien fait voir sous un jour odieux la tyrannie guerrière qui bouleversait le monde, le conquérant alla expier son égoïsme au sein d'une île orageuse. Un dernier livre, inspiré comme les précédents par l'amour du passé, nous reste à mettre au creuset.

---

[1] Il était dans l'erreur : « Ce qui distingue essentiellement le « talent des troubadours, écrit Raynouard, ce sont leurs exhorta- « tions à s'armer pour la délivrance des lieux saints; leurs chants « sont animés d'une sorte d'enthousiasme religieux. »

Ce livre est *La Gaule poétique* [1]. Marchangy voulut y faire pour l'histoire du moyen âge ce que Chateaubriand avait fait pour la religion de la même époque. On avait déjà observé combien les mœurs de nos aïeux différaient des mœurs gréco-romaines; on en sentait vaguement le prestige. Bien des fois cette matière avait été effleurée; nous avons reproduit plusieurs traits qui s'y rapportent. Il était bon, il était urgent néanmoins de la prendre pour but spécial d'étude. Quelqu'un devait tôt ou tard célébrer le charme des souvenirs gothiques.

---

[1] Le premier et le deuxième volumes parurent en 1813, le troisième et le quatrième en 1815 ; l'ouvrage fut complété en 1817.

Marchangy possédait plusieurs qualités qui l'y rendaient propre ; il avait de l'imagination, de l'enthousiasme et de la science. Il errait avec transport dans les salles désertes des vieux châteaux ; il aimait les plaintes que le vent tire des armures, le babillage de l'hirondelle autour des ruines et le silence mystérieux de leurs corridors ; sa joie était de parcourir les froides galeries des cloîtres, l'imposante obscurité des vieilles églises. Les recherches nécessaires pour connaître à fond des temps déjà si loin de nous avaient séduit plutôt qu'effrayé son intelligence ; il avait lu assidûment les auteurs qui nous en ont conservé la mémoire. Son style n'est dépourvu ni d'élégance, ni de chaleur. Mais des imperfections aussi grandes que ses mérites les obscurcirent : l'œuvre, incomplétement formée, avorta en naissant.

Le premier défaut qu'on y remarque est l'absence presque totale de pensée. Or, dans un livre pareil, livre essentiellement théorique, la pensée devait occuper une grande place. Il fallait saisir l'esprit de la civilisation moderne, l'expliquer et la défendre, soit en elle-même, soit du point de vue littéraire. Si l'auteur avait esquissé d'abord les traits fondamentaux, puis groupé alentour les traits de second ordre et enfin exposé les détails, son ouvrage, encore bien que sans style, aurait eu et gardé une valeur incontestable. Il aurait fait voir les ressorts de l'existence publique et privée chez nos aïeux. Mais il fut conçu d'une autre manière et à peine y trouve-t-on de loin en loin quelque observation générale. Ce manque de théorie donne au début un aspect ridicule. Marchangy se borne à remarquer succinctement que nos poëtes ont eu mille fois tort de négliger nos souvenirs qui leur eussent fourni de puissants moyens et gagné le cœur de la nation, après quoi il entre en matière, raconte sous une forme abrégée l'histoire de France, la divise par époques et la raconte une seconde fois plus abondamment.

Le deuxième vice, conséquence du premier, est le désordre de l'ensemble. On ne saurait bien tracer le plan d'un ouvrage spéculatif, sans une certaine portion d'esprit philosophique. Pour mettre chaque chose à sa place, il faut avoir pénétré son sujet de part en part au moyen de l'analyse et savoir exactement ce qu'il renferme. C'est alors que ses éléments divers se caractérisent, se spécifient dans l'intelligence, que leurs relations naturelles se dévoilent et que l'on peut les classer avec justesse. Notre auteur ne possédait point ce talent.

Le troisième défaut est la vague mollesse de l'exécution. Les couleurs dont se sert Marchangy sont vives sans être précises. L'on dirait une de ces ébauches où l'on ne démêle que de loin et très-obscurément les intentions du peintre. Il n'offre jamais aux regards une scène complète et ne laisse dans l'esprit que de flottants souvenirs. La matière était belle néanmoins : l'organisation féodale présente plus que toute autre d'énergiques contours ; il suffisait d'un peu d'habileté pour les reproduire.

C'est par suite de la même indiscipline que Marchangy quitte sans cesse la voie théorique dont il ne devrait pas s'éloigner, pour entrer dans le domaine de la composition. Je ne lui reprocherai pas d'avoir joint à un semblable manifeste son petit roman intitulé : *Le Siége de Narbonne.* Il imitait en cela Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, qui avaient tous les deux montré les effets de leurs principes dans un poëme rédigé sous leur influence. Mais ce que je blâme sans scrupule, ce sont les plans d'épopées ou de drames qu'il déroule devant le lecteur. Ils sont mauvais d'abord et ensuite parfaitement inutiles. Jamais un auteur un peu remarquable n'acceptera une besogne toute taillée. Pourquoi donc lui offrir des patrons qu'il dédaignera?

Marchangy a cependant exercé une heureuse action sur les intelligences. C'était une main de plus qui touchait la harpe des ménestrels, évoquant dans l'ombre du passé les grandes figures de notre histoire. Il a d'ailleurs fait ressortir avant les autres critiques le charme et la nécessité de la couleur locale [1]. « C'est par là, dit-il, qu'un « siècle prend la nuance qui lui est propre ; c'est par là « que les tableaux sont frappants de ressemblance et « qu'ils portent la date des faits représentés. La grande « magie du narrateur étant de nous transporter au milieu « des temps, des lieux, des personnages dont il parle, « on ne peut faire naître cette illusion qu'en rappelant « avec soin les usages et les mœurs. » Et il développe habilement cette maxime que depuis lors on n'a point perdue de vue. Des idées qui ne manquent ni de valeur, ni de justesse, rayonnent encore çà et là ; mais les unes avaient reçu antérieurement les honneurs de l'impression, les autres ne concernent guère que des détails. Marchangy fait voir, par exemple, quel attrait poétique offraient ces armoiries qui symbolisent toute une famille et rappellent les événements principaux de sa destinée. Il peint aussi avec complaisance les chasses féodales. Rien n'était certes plus propre à séduire l'imagination.

Vers le même temps parurent en français deux ouvrages dont la publication chez nous à cette époque ne peut être regardée comme insignifiante. Le premier, l'*Histoire de la littérature espagnole* [2], par Bouterweck, dirigeait de nouveau les yeux sur une poésie toute moderne ; le second, le *Cours de littérature dramatique* [3] de Guillaume

---

[1] Boileau avait recommandé l'exactitude à cet égard, mais le précepte, mal observé pour les mœurs antiques, ne l'avait pas été du tout pour le moyen âge.

[2] Publiée en 1812.

[3] Paru en 1814.

Schlegel, avait le même résultat et de plus présentait formulées quelques lois du romantisme.

Nous voici arrivés à la fin de l'empire. Les critiques dont nous avons entretenu le lecteur n'étaient point les seuls qui remplissaient alors les fonctions de juges littéraires. Daunou, Hoffman, Dussault, Feletz, Auger, Morellet, Geoffroy citaient les écrivains à leur barre et leur adressaient de longues semonces ou de prétentieux éloges. Mais indépendamment du caractère frivole et transitoire de leurs écrits, destinés presque tous aux feuilles périodiques, l'absence d'idées nouvelles que l'on y remarque nous dispense d'en faire l'analyse, car nous retraçons ici la marche de la pensée française dans le domaine de l'art, et quiconque a reproduit stérilement de vieilles opinions ne doit pas nous arrêter. L'espèce de gloire que ces écrivains ambitionnaient donne le droit de les laisser dans l'oubli. Leur vœu le plus cher était de momifier la littérature, de l'ensevelir à jamais sous la tombe des poëtes courtisans. Ce triste songe leur a porté malheur; ils ont eux-mêmes disparu sous le linceul de l'indifférence publique et nul ne les en tirera. C'est tout au plus si Fontanes mérite un sort moins lugubre; quoiqu'il se fût déclaré le champion des anciennes doctrines, il admira toujours Chateaubriand; il comprenait un homme de génie, sans comprendre le système auquel se rattachait sa manière d'exécuter.

C'était du reste bien en vain que ces critiques se fatiguaient pour interrompre la marche victorieuse des principes modernes. Non-seulement tous les penseurs distingués de l'époque travaillaient à les défendre, mais les plus belles œuvres littéraires plaidaient leur cause auprès de la foule. Atala, René, les Martyrs, les Natchetz, l'Itinéraire de Paris à Jérusalem, Delphine, Corinne, Obermann, le Peintre de Salzbourg, Adolphe, Valérie, le Voyage et l'Expédition nocturne autour de ma chambre, le Lépreux de la cité d'Aoste, quelques passages de madame de Souza, le Dernier homme de Grainville, les poésies de Millevoie, celles de Chennedollé, ce précurseur de Lamartine, les Templiers de Raynouard, les Harmonies de la nature soutenaient, je crois, assez vigoureusement le parti du progrès. Leur popularité s'est accrue de jour en jour, tandis que l'ombre enveloppait les écrits rétrogrades. Arnault, Delille, Esménard, Joseph Chénier, Mollevaut, Parseval de Grandmaison, Andrieux, madame Cottin et madame de Genlis ne pouvaient certes contre-balancer leur influence.

Il tomba, cependant, l'audacieux Nemrod, qui, depuis quinze ans, donnait la chasse aux nations et promenait sur l'Europe sa terrible fanfare, dont chaque note avait pour écho le soupir d'un mourant ou le cri désespéré d'un vaincu. Il tomba ; les populations haletantes de l'Occident respirèrent et le génie meurtrier qui planait sur elles tourna son vol du côté de l'Asie. Le bonheur de la France exigeait la chute du conquérant : la guerre était sa vie et sa profession ; il aurait tué jusqu'à son dernier jour. Les villes ne lui paraissaient que des casernes, leur territoire que des champs de bataille, les hommes de tout âge et de tout rang, que des soldats. Il faisait élever la jeunesse au son du tambour afin de l'entretenir dans des rêves de gloire militaire. Il n'y avait donc à espérer sous sa loi ni repos ni liberté d'action. La pensée était également prisonnière : on connaît sa haine pour les idéologues. L'art et la poésie n'avaient pas plus d'indépendance : l'orgueil et l'activité de Bonaparte l'excitaient à se mêler de tout ; il voulait avoir l'air de tout connaître et de tout améliorer. Les peintres devaient reproduire ses hauts faits, les musiciens lui fournir des mélodies belliqueuses, les poëtes célébrer ses victoires et flatter son ambition. Il leur imposait même ses goûts littéraires et quels goûts, bon Dieu ! Les ouvrages couronnés par son ordre ou seulement approuvés par lui sont des modèles de plate emphase et de prolixe déclamation. Il aurait à la longue étouffé la voix humaine sous le tintamarre de ses canonnades. Il a détruit plus de monuments gothiques à lui seul que tous les révolutionnaires ensemble [1], perte d'autant plus triste et plus grande que ses propres édifices ne sauraient en consoler. Les modes de sa cour étaient parvenues aux dernières limites du ridicule ; on ne peut garder son sérieux quand on le voit lui-même, sur la gravure qui le représente en empereur, affublé d'un costume digne à peine des tréteaux. Il n'a révélé de discernement que lorsqu'il s'est épris du chantre de Fingal. Mais sa fureur guerrière entrait encore pour beaucoup dans cette prédilection. Il devait aimer le barde qui songeait aux héros évanouis, s'asseyait mélancoliquement sur leur tombe et chantait leurs exploits au lever de la lune, près de la cascade solitaire.

---

[1] Voyez les preuves de ce fait dans Dulaure.

LIVRE TROISIÈME.

CHAPITRE I.

Influence générale de la restauration sur la littérature. — Poésies des troubadours, par Raynouard. — L'anti-romantique. — Du vrai, du beau, du bien, par M. Victor Cousin. — Annales littéraires de Dussault. — Mélanges de littérature et de critique, par M. Charles Nodier. — De Shakspeare et de la poésie dramatique : Introduction aux vies des poëtes français du siècle de Louis XIV : Vie de Corneille, par M. Guizot. — Notice sur Schiller, par M. de Barante. — Du beau dans les arts, par M. Kératry.

Quand les Bourbons et la noblesse revinrent en France, leur goût se trouva bien changé. Ils s'étaient instruits à l'école du malheur et de l'exil. La frivolité railleuse, le paganisme classique de leur jeunesse avaient ébranlé leur pouvoir jusque dans ses fondements. La plaisanterie expira sur leur bouche, quand la pique révolutionnaire promena au milieu des rues les têtes sanglantes de leurs compagnons ; l'indigence qui les assaillit tout à coup, la solitude qui les environna sous des cieux étrangers, le regret du pays natal et le bouleversement de l'Europe achevèrent de les conduire au sérieux par la douleur. Ils n'invoquaient pas alors Jupiter, Neptune ou Bellone : ces simulacres futiles n'avaient que trop longtemps pris la place du Dieu de leurs ancêtres. Quand le chagrin perça leur âme de son dard empoisonné, ils fléchirent le genou devant celui qu'ils niaient ou blasphémaient jadis, et qui pouvait seul maintenant guérir leurs plaies mortelles. Pour se consoler de leur détresse, de leur humiliation, ils tournèrent aussi les yeux vers leur ancienne gloire ; ils étudièrent dans les chroniques les hauts faits de leur race, et, chevauchant en esprit les lourds destriers des hommes d'armes, rêvèrent qu'ils forçaient à l'obéissance leurs manants insurgés. Dès qu'ils eurent franchi le seuil de leurs demeures, ils voulurent que l'art exprimât les sentiments nouveaux dont ils étaient remplis. Les sujets chrétiens, les idées pieuses, furent seuls goûtés : les livres, les tableaux qui peignaient les mœurs chevaleresques obtinrent de même la préférence. En littérature, comme en politique, on essayait d'arracher le moyen âge aux étreintes du néant.

La première œuvre conforme à ces désirs publiée sous la restauration, pendant que certaines autres du même genre, commencées avant la chute de l'empereur, la *Gaule poétique*, par exemple, étaient poursuivies de plus belle, ce fut le *Choix des poésies originales des Troubadours* [1], par Raynouard, travail qui s'était aussi effectué précédemment et voyait alors soudain la lumière dans des circonstances opportunes. L'on n'avait sur la littérature provençale que des renseignements très-douteux et très-vagues. Personne ne comprenait la langue dont elle a fait usage. Sainte-Palaye avait deviné plutôt que déchiffré le sens de quelques productions ; il avait communiqué le résultat de ses efforts à l'abbé Millot, qui s'en était servi pour écrire son *Histoire des Troubadours;* Sismondi n'avait parlé de ces poëtes que d'après Millot. Un seul homme avait donc lu les textes primitifs, et encore ne pouvait-il les interpréter sûrement. Raynouard dissipa les ténèbres qui couvraient cette partie de la science littéraire : il eut la gloire de restaurer l'idiome languedocien; il dévoila ses règles grammaticales, sa prosodie et ses affinités avec tous les systèmes d'expression modernes. Une galerie s'était écroulée dans l'édifice de l'art chevaleresque; cet éboulement nous en rendait une aile curieuse tout à fait inabordable; il a réparé le désastre et nous a permis d'approcher ce lieu jadis solitaire où dormait oubliée une des muses chrétiennes.

---

[1] Les deux premiers tomes virent le jour en 1816 ; le sixième et dernier en 1821.

Il exécuta, du reste, cette entreprise d'une manière toute spéciale, et ne la compliqua point d'idées théoriques sur la poésie du moyen âge. Il est rare qu'il abandonne la sphère de l'étude immédiate. Son intelligence clairvoyante ne lui laissa pourtant pas méconnaître la diversité profonde des arts classique et romantique. Il s'aperçoit bien qu'une transformation a eu lieu; il adopte ce changement nécessaire et en révèle l'étendue. « La littérature nouvelle « n'emprunta rien aux leçons et aux exemples des an- « ciens. Elle eut ses moyens indépendants et distincts, ses « formes natives, ses couleurs étrangères et locales, son « esprit particulier. » L'ignorance où l'on vivait alors abandonnait complétement les poëtes à l'influence des idées religieuses, des mœurs contemporaines, des préjugés populaires et des goûts nationaux; il leur était moins difficile de créer un art original que d'imiter l'art antique. On n'a pas, selon notre auteur, assez remarqué cette parfaite indépendance : « C'est sous ce rapport principal que l'on « doit examiner et apprécier le fond et la forme de leurs « compositions, » afin de ne pas leur dénier la gloire d'avoir fait éclore les premières fleurs que devait mettre au jour le nouvel idéal de l'humanité.

Raynouard exprime encore çà et là quelques réflexions intéressantes; mais nous les avons déjà trouvées dans des livres antérieurs, et comme, autant que possible, nous évitons les redites, ce qui simplifie notre tâche à mesure que nous avançons, nous ne recueillerons point ces aperçus dépouillés de leur parfum virginal.

La nation, comme on le voit, marchait alors d'un pas si ferme et si rapide vers la liberté de l'art, qu'une opposition, même fort habile, n'aurait pu la tenir en échec. Or, la critique rétrograde était digne de la cause barbare qu'elle défendait. Cette pédante obstinée, qui, durant sa toute-puissance, n'avait pas dit trois mots sages, paraissait doublement folle vis-à-vis d'une jeune critique pleine de raison et de perspicacité. On n'éprouve donc guère qu'un sentiment de tristesse et de dédain, quand on lit soit les journaux du temps, soit les œuvres polémiques lancées contre les réformateurs, comme un dard léger contre une solide armure. Tel est l'effet produit par l'Anti-romantique (1816), livre pitoyable, où l'auteur, en croyant bafouer ses adversaires, montre lui-même son ineptie et fait rire à ses dépens,

Au lieu de s'arrêter, l'école nouvelle pénétra dans une nouvelle enceinte. Jusqu'alors elle n'avait point approché du domaine philosophique : l'histoire et les considérations purement littéraires avaient absorbé toute son attention. Elle gravit enfin les pentes les plus dangereuses de la théorie : M. Victor Cousin, guidé par l'Allemagne, l'entraîna sur les hautes chaînes de la métaphysique.

En 1818, dans un cours fait à la Sorbonne, il exposa son système des idées absolues, qui ne sont ni la connaissance des objets matériels, ni la connaissance de nous-mêmes. Ces idées forment trois classes : elles se rapportent au vrai, au beau et au bien. Le professeur les étudia sans changer cet ordre : la seconde partie de ses leçons compose donc une esthétique où il traite presque toutes les difficultés relatives à son sujet. Elle se divise elle-même en deux portions, l'une négative et préparatoire, l'autre dogmatique. Dans la première, il combat les fausses idées sur l'essence du beau; dans la seconde, il explique cette essence telle qu'il la conçoit. Elles méritent également qu'on s'y arrête, car leur influence, maintenant oubliée, a été jadis très-vive.

C'est d'abord là et seulement là que se trouve formulé dans notre langue et d'une manière un peu étendue le système de *l'art pour l'art.* Cette locution même appartient au savant philosophe, car on peut exprimer de plusieurs façons que l'art est à lui-même son propre but et ne doit jamais devenir un moyen. Qui empêchait de nommer cette doctrine la théorie de *l'art absolu* ou de *l'art indépendant*? MM. de Barante, Sismondi et Guizot [1] l'avaient effleuré; M. Cousin l'a, pour ainsi dire, parcourue d'un bout à l'autre. Ce n'est pas qu'il en soit l'inventeur ; Platon l'avait soutenue dans l'antiquité ; les grands métaphysiciens de l'Allemagne l'ont tous prise sous leur sauvegarde; Kant, Fichte, Jacobi, Schiller, Hegel se sont déclarés ses champions. Le jeune penseur ne fit guère que résumer leurs discours; il le fit néanmoins avec une précoce intelligence et un vrai talent. Une gloire de cette espèce est encore assez brillante.

---

[1] Pour M. de Barante, voyez plus haut; pour M. Simondi son second volume, page 69; pour M. Guizot, son travail sur Corneille, page 255 et suivantes.

Après avoir distingué le sentiment qu'éveille le beau du désir de possession, de la terreur et de la pitié, de l'illusion, de la recherche de l'intérêt soit personnel, soit général, M. Cousin poursuit et le distingue encore du sentiment moral et religieux, aussi bien que de la prédication politique. « L'art n'est pas plus au service de la religion « et de la morale qu'au service de l'agréable et de l'utile. « On a voulu aussi les donner toutes deux comme des in« struments, comme des moyens, et la fin qu'on leur assi« gnait, c'était l'intérêt ou l'utilité. Rien de plus immoral, « rien de plus athée qu'une pareille doctrine. La religion « et la morale sont ce qu'il y a de plus élevé ; il ne faut « donc les mettre au service d'aucune autre chose que « d'elles-mêmes, ni surtout au service de l'intérêt. Il faut « de la religion pour la religion, de la morale pour la mo« rale, comme de l'art pour l'art. Le bien et le saint ne « peuvent être la route de l'utile ni même du beau, de « même que le beau ne peut être la voie ni de l'utile, ni « du bien, ni du saint ; il ne conduit qu'à lui-même. »

Toute cette portion du livre est excellente : M. Cousin y multiplie les arguments, et personne au monde ne le réfutera ; il saisit la vérité d'une main trop ferme pour qu'on la lui arrache. Nos censeurs devraient aller à son école ; il les empêcherait de dire bien des folies. Son système de l'art indépendant a une double valeur ; il mérite l'attention par lui-même et par le rôle qu'il a joué dans l'histoire de notre littérature. L'ignorante critique, l'imputant à Victor Hugo, le traitait comme une lourde bévue ; elle ne se doutait pas qu'elle raillait un habile philosophe, et avec lui plusieurs des grands génies de l'humanité.

La portion dogmatique n'a pas eu moins d'influence que l'autre. On se rappelle que dans les combats littéraires de notre siècle une des idées le plus souvent émises peignait le romantisme comme un système d'art où le fond l'emportait sur la forme, l'esprit sur la matière.

Aucun des novateurs n'a explicitement professé cette opinion; mais, outre le témoignage des souvenirs personnels, les journaux en offrent des traces nombreuses. Ainsi M. Delacroix passait pour négliger volontairement son exécution : l'enthousiasme poétique dont il était saisi, la crainte de perdre un moment de vue sa pensée, le forçaient, disait-on, de sacrifier le soin à la verve, le détail à l'ensemble. M. Préault sculptait d'après ce système. Les drames de M. Hugo et nombre de poëmes *échevelés* furent écrits sous son influence. Les ouvrages à peine lisibles que nous donnent depuis quelque temps d'illustres auteurs en sont une conséquence tardive. Or cette doctrine appartient, comme la précédente, à M. Cousin. Il a soutenu avant tous les autres que la beauté de l'expression est la beauté supérieure, qu'elle efface ses rivales et ne leur laisse même qu'un charme d'emprunt. Ou elles n'existent pas, ou elles reflètent le beau spirituel. « Ce n'est « donc que par l'expression que la nature est belle, et « c'est la diversité des traits intellectuels ou moraux, ré- « fléchis par la matière, qui détermine les divers genres « de beauté. La figure de l'homme est d'une beauté grave, « sévère, parce qu'elle annonce la dignité et la puis- « sance, etc. » M. Cousin va jusqu'à prétendre que si l'on trouve des beautés dans la nature inorganique, c'est qu'elle exprime encore l'intelligence, et il conclut de la sorte : *La beauté est donc l'expression, l'art sera donc la recherche de l'expression.*

Bien mieux, la laideur physique lui paraît s'évanouir dans le rayonnement du beau spirituel. Une face commune, triviale même en toute autre circonstance, illuminée par l'âme dont elle est la manifestation, revêt un caractère de moralité, c'est-à-dire, de beauté. « Ainsi, la « figure de Socrate, si l'on fait abstraction de l'âme qui « l'anime, est vulgaire, laide et comme fourvoyée parmi « les types de la Grèce; cette figure devient sublime quand

« le philosophe, au fond de sa prison, s'entretient avec « ses disciples de l'immortalité de l'âme. » C'est donc à peine si le laid existe ; et dans tous les cas, pour le rendre agréable, il suffirait de lui adjoindre une beauté spirituelle ou même un sentiment énergique de la vie, quelle que fût sa nature. Le lecteur reconnaît sans doute ici une des opinions les plus fameuses de nos romantiques. Elle a produit Quasimodo. Nous ne pouvons nous empêcher de faire à ce sujet un rapprochement singulier, mais dont l'exactitude nous paraît évidente. Les théories, soit justes, soit fausses, que nous venons d'exposer, ont toutes été mises sur le compte de Victor Hugo ; quoiqu'il ne les ait jamais ouvertement défendues, on ne peut regarder cette imputation comme tout à fait chimérique ; elles se trouvent dans ses préfaces et dans ses ouvrages à l'état latent. Il a donc eu, en partie du moins, pour père intellectuel le traducteur de Platon. Les idées de M. Cousin, qui obtenaient alors une grande vogue, circulant au milieu du public, frappèrent l'auteur d'Hernani et le convertirent un des premiers.

L'identification du beau matériel et du beau moral est cependant une grave erreur. Thomas Reid [1] et Walker [2] distinguent avec justice trois espèces de beautés visibles, celle de la forme, celle de la couleur et celle de l'expression. La dernière n'existe assurément point par elle-même ; elle a pour source la beauté morale, dont elle nous offre l'image. Il n'en est pas ainsi des autres : la matière les revendique comme sa propriété. Certaines lignes, certaines couleurs sont belles indépendamment de toutes les idées, de tous les sentiments que l'on y peut joindre, d'autres lignes, d'autres teintes ont de même une laideur absolue. Puisqu'il y a deux substances, pourquoi n'y aurait-il pas deux manifestations de la beauté? M. Cousin a voulu résoudre le problème de l'unité du beau dans ces deux manifestations, et a cru pouvoir tout simplement absorber l'une dans l'autre ; ce n'est point la voie qu'il fallait prendre. Nier un des éléments de la question pour obtenir l'unité me paraît une chose trop facile. M. Cousin devait chercher une définition générale qui embrassât les deux aspects du beau. Il nous l'eût ainsi expliqué en lui-même et sous sa double forme : nous y aurions gagné de toutes les manières. Je le répète néanmoins, l'ouvrage est excellent ; il renferme beaucoup de notions importantes que nous recommandons au lecteur. C'est un des trois ou quatre livres français où les problèmes de cette espèce sont traités avec une intelligence réelle de la matière.

---

[1] Essay on taste.

[2] Analysis of beauty.

Nous n'en dirons pas autant des articles publiés, durant dix-sept années, dans les *Débats*, par M. Dussault, et réunis en 1818 sous le titre d'*Annales littéraires*. Les phrases suivantes donneront une juste idée de leur valeur : « Il faut distinguer dans un idiome ce qui appartient au « goût et à l'imagination de ce qui n'est pas de leur res- « sort; rien n'empêche aujourd'hui d'inventer de nou- « veaux mots, lorsqu'ils sont devenus absolument néces- « saires; mais nous ne devons plus inventer de nouvelles « figures, sous peine de dénaturer notre langue et de « blesser son génie. » Le génie d'une langue confondu avec un certain nombre de tropes employés par un certain nombre d'auteurs! Quel abîme de niaiserie! on interdirait un homme qui, dans la vie réelle et à propos de choses communes, divaguerait aussi affreusement. Il est triste de songer qu'un pareil cuistre a eu dix-sept ans pour chaire un des meilleurs journaux de la France.

M. Charles Nodier, par bonheur, lui servait d'antidote. Il examinait les ouvrages et traitait les problèmes littéraires avec un peu plus de sagacité. Il était peut-être le seul feuilletoniste qui soutînt alors la cause de la réforme : il ne déployait pas, il est vrai, une grande puissance théorique ; la nature ne lui a point accordé le génie de l'abstraction. Mais inspiré par la muse de sa jeunesse, par la muse des temps modernes, il suivait librement la pente de l'art, étudiant et admirant toutes les sinuosités de son cours, toutes les fleurs de ses bords. Il raillait ceux qui aimaient mieux se creuser de petits canaux bien insignifiants et bien monotones. En 1820, M. Barginet réunit ses articles dont il forma des *Mélanges de littérature et de critique.* Nous nous serions fait un plaisir d'en extraire les principales vues, de les coordonner, de les systématiser : un obstacle insurmontable nous arrête. L'édition a été presque toute transportée hors de France ; on ne trouve ce livre nulle part : M. Nodier lui-même n'en possède point d'exemplaire.

L'année précédente, M. de Latouche avait mis au jour les vers d'André Chénier. Comme il aime réellement la littérature, sinon les littérateurs, il s'était acquitté de cette tâche avec joie, et ne marchandait certes point son admiration à l'auteur de *l'Aveugle :* mais, plus judicieux qu'on ne l'a été par la suite, il ne cherchait point a ériger le disciple d'Homère en fondateur d'une poésie nouvelle.

Ce fut alors qu'on exécuta une entreprise qui ne pouvait demeurer sans influence sur notre littérature. Un éditeur conçut le dessein de publier dans notre langue les chefs-d'œuvre des scènes étrangères. M. Guizot eut la mission de revoir et de corriger la traduction de Shakspeare faite par Letourneur ; il remplit habilement cette tâche, puis composa pour préface une vie du poëte [1], que l'on doit mettre au nombre des plus belles études qui aient jamais été faites sur un grand écrivain. Je doute que la France puisse rien montrer de supérieur ou même d'égal. Non-seulement la biographie du poëte est racontée avec un art et une noblesse vraiment exceptionnels, mais le critique jette sur l'histoire de la littérature anglaise un coup d'œil si ferme et si pénétrant, il reconstitue si bien autour de Shakspeare le siècle où il est né, il entre si avant dans l'essence de l'art et en explique les lois d'une telle manière, que l'on reconnaît à ces indices la présence du génie. Une lucide analyse du beau n'exige pas moins de vigueur que son enfantement. La netteté, l'élégance, la verve du style sont dignes du fond ; ce travail s'offre à nous comme un de ces puits du désert, au bord desquels le platane et l'oranger grandissent, baignés dans de molles vapeurs ; l'Arabe s'y délasse après une longue course à travers des régions stériles et fastidieuses.

---

[1] Le tout fut publié en 1822.

Les écrivains de talent, que nous avons rencontrés jusqu'ici, ont presque tous défendu la cause des modernes et lutté pour l'affranchissement de notre poésie. Un homme tel que M. Guizot ne pouvait donc marcher sous un autre étendard. Aussi a-t-il frayé les voies du romantisme et préparé la délivrance de notre scène.

« La critique littéraire, annonce-t-il d'abord, la cri-
« tique littéraire a changé de terrain et ne peut plus de-
« meurer dans les limites où elle se renfermait jadis. La
« littérature n'échappe point aux révolutions de l'esprit
« humain ; elle est contrainte de le suivre dans sa marche,
« de se transporter sous l'horizon où il se transporte, de
« s'élever et de s'élargir avec les idées qui le préoccupent,
« de considérer enfin les questions qu'elle agite dans
« toute l'étendue que leur donne l'état nouveau de la pen-
« sée et de la société. » Voilà certes un début qui ne trahit point l'amour de la routine. Après une semblable entrée en matière, l'auteur ne pouvait descendre aux billevesées classiques ; le grand historien ne pouvait abjurer sa con-

naissance de l'histoire, l'esprit méditatif accepter de puériles doctrines. Il remarque dès les premiers mots que par leur nature même les créations dramatiques sont les plus populaires de toutes. Elles ont pour but d'égayer ou d'attendrir la foule : c'est devant des spectateurs nombreux qu'elles se produisent sur la scène. Le théâtre doit donc toujours s'inspirer des mœurs, des croyances et de l'histoire nationales.

Mais comme il ne charme le peuple qu'en l'élevant et en le civilisant, comme il pénètre dans les profondeurs de l'existence humaine et agite les ressorts intimes de la vie, sa puissance n'atteint pas seulement les basses classes : il remplit d'une égale émotion les classes supérieures. Malheureusement il trouve au milieu d'elles un funeste écueil. Les aristocraties ont en général un penchant à s'isoler : elles veulent avant tout se distinguer de la foule par leurs manières, leurs plaisirs, leur langage : elles dépouillent autant qu'elles le peuvent la nature commune de l'homme. Elles lui substituent des mœurs factices, des sentiments de convention. Or, ce monde artificiel où elles vivent est bien moins étendu que le monde réel. Des lois sévères en bannissent une foule d'actions, d'idées, de goûts simples et vrais, dont l'art tire les plus grands avantages. Le domaine de la poésie se resserre donc peu à peu. Des modes, des caprices, des habitudes spéciales y remplacent les traits fondamentaux et universels de l'humanité.

Voilà le sort qu'a eu l'art dramatique en France : il a oublié son origine et sa destination. En Angleterre des causes nombreuses l'ont maintenu dans les rangs du peuple : il a cherché à satisfaire tous les esprits. Appuyé sur ces larges racines, il a eu plus de force, d'ampleur et de vérité.

Nous ne pouvons reproduire ici toutes les considérations historiques dont M. Guizot forme la base de son travail.

Jamais on n'a mieux rattaché un poëte à sa nation, à son époque, aux époques antérieures.

Il explique d'une manière ingénieuse le système suivi par Shakspeare dans ses comédies. Son habitude de mêler le plaisant au sérieux embarrasse l'intelligence qui cherche en quoi elles diffèrent de ses drames. Chez nous, la distinction est bien simple : la tragédie n'offre que des scènes lugubres, la comédie que des scènes plaisantes ; il ne peut y avoir la moindre hésitation. Le procédé de Shakspeare n'est pas le même ; la nature des événements qu'il retrace ne détermine point le caractère de son œuvre : il résulte de la disposition morale où se trouvait l'auteur. Dans ses drames. il prend le monde au sérieux : il y peint les forfaits d'odieuses couleurs, jette sur la vertu des regards attendris, montre sous un aspect ridicule les idées fausses, les actions plates et niaises. Dans ses comédies, tout est changé ; la vie humaine se présente à lui comme un tableau fantasmagorique. Crime, bonté, génie, sottise, rien ne l'émeut. Il ne cherche qu'à en tirer des effets, des intrigues, des surprises : il les combine avec un flegme et une liberté complète. Le monde est une sorte de champ sans bornes où se joue sa pensée. Dans un vague crépuscule, les objets y prennent des formes diverses ; la lumière y flotte au hasard, tantôt se portant sur un point, tantôt sur l'autre ; elle ne laisse entrevoir que des lignes incertaines : avant qu'une figure acquière la précision de la réalité, elle disparaît au milieu d'une ombre épaisse [1].

M. Guizot, en conséquence, admet des genres que l'on n'a pas cultivés chez nous ; il blâme de plus les liens funestes dont on a chargé nos poëtes dramatiques. Il n'approuve point que l'on regarde la manière de Shakspeare comme une révolte contre les lois du théâtre et de la poésie. On craint sottement de tomber dans le chaos, si l'on abandonne les anciennes règles, de n'avoir aucun principe de direction littéraire. Le trouble où cette erreur plonge les esprits « ne peut cesser tant que la question « sera posée entre la science et la barbarie, les beautés « de l'ordre et les effets irréguliers du désordre : tant « qu'on s'obstinera à ne voir dans le système dont Shakspeare a tracé les premiers contours, qu'une liberté sans « frein, une latitude indéfinie laissée aux écarts de l'imagination comme à la course du génie. Si le système romantique a des beautés, il a nécessairement son art et « ses règles. Rien n'est beau pour l'homme, qui ne doive « ses effets à certaines combinaisons dont notre jugement « peut toujours donner le secret quand nos émotions en « ont attesté la puissance. La science ou l'emploi de ces « combinaisons constitue l'art. Shakspeare a eu le sien. « Il faut le découvrir dans ses ouvrages, examiner de « quels moyens il se sert, à quels résultats il aspire. Alors « seulement nous connaîtrons vraiment le système ; nous « saurons à quel point il peut encore se développer, selon « la nature générale de l'art dramatique appliqué à nos « sociétés modernes. »

---

[1] Ces remarques ont semblé si justes et si belles à M. Henri Heine. auquel j'avais prêté l'essai de M. Guizot, qu'il a traduit le passage dans ses *Femmes de Shakspeare*.

Ces paroles sont d'un grand poids; elles auraient eu l'influence la plus heureuse, si nos somnolents critiques les avaient méditées et comprises. Elles leur traçaient une route brillante, elles leur enseignaient que les divers arts sont tous régulièrement constitués et tous légitimes; qu'au lieu de les sacrifier à un seul, on doit étudier leur organisation : qu'ainsi l'on évitera le désordre et remplacera des maximes arbitraires par des maximes fondées sur la nature des choses. Pourquoi n'ont-ils pas pris leurs faucilles en entendant ce vigoureux coup de cloche, et n'ont-ils pas récolté les épis mûrs qui s'offraient dans toutes les directions à leurs mains maladroites ?

La principale différence que M. Guizot observe entre le drame classique et le drame moderne porte sur l'ensemble. Aux unités d'action, de temps et de lieu, nous avons substitué avec un grand bonheur l'unité d'impression, la véritable fin que se proposent tous les systèmes. Nos pères la cherchaient par des voies détournées qui les en éloignaient fréquemment; nous la poursuivons en ligne droite et sommes bien plus sûrs de l'atteindre. Cette distinction a inspiré à M. Guizot trente pages admirables, que nous n'essayerons point d'analyser; elles renferment des vues trop nombreuses pour que l'on puisse les réduire. Que le lecteur en prenne lui-même connaissance, il verra ainsi à quel point nos éloges sont mérités. Nous citerons seulement quelques lignes importantes de la conclusion : « L'Angleterre, la France, l'Europe entière demandent au « théâtre des plaisirs, des émotions que ne peut plus don« ner la représentation inanimée d'un monde qui n'est « plus. Le système classique est né de la vie de son temps; « ce temps est passé : son image subsiste brillante dans « ses œuvres, mais ne peut plus se reproduire. Près des « monuments des siècles écoulés commencent maintenant « à s'élever des monuments d'un autre âge. Quelle en sera « la forme? Je l'ignore ; mais le terrain où peuvent s'as« seoir leurs fondements se laisse déjà découvrir. Ce ter« rain n'est pas celui de Corneille et de Racine; ce n'est « pas celui de Shakspeare, c'est le nôtre ; mais le système « de Shakspeare peut seul fournir, ce me semble, les plans « d'après lesquels le génie doit travailler, etc. »

Malgré sa valeur, ou plutôt à cause de son mérite, cet opuscule est tombé dans un profond oubli. Très-peu de gens savent qu'il existe. On aurait dû le placer comme un arc triomphal devant toutes les éditions françaises de Shakspeare : on lui a substitué de blêmes et vulgaires notices.

Un travail non moins remarquable et non moins obscurci par le temps, est l'étude de M. Guizot sur Pierre Corneille, précédée d'une longue introduction [1], où il cherche dans l'histoire de notre poésie le secret des beautés comme des erreurs du grand homme. Elle a les mêmes titres que l'analyse de Shakspeare à notre approbation ; l'auteur y déploie les mêmes qualités. C'est toujours ce regard clairvoyant et limpide qui entre jusqu'au fond des choses, saisit les lois particulières de leur existence et leurs rapports généraux. Aucun homme, aucun fait ne se montre isolément à lui : une foule de causes premières, de causes secondes les enfantent, pour ainsi dire, sous nos yeux. Les questions philosophiques sont de plus traitées avec une grande intelligence ; qu'on lise, par exemple, l'endroit où il réfute ce principe : que l'admiration n'est pas un sentiment tragique. Un noble cœur s'y révèle ; la beauté du sujet anime, exalte l'historien, et des paroles éloquentes se pressent sur ses lèvres. Ajoutons qu'il n'a pas seulement expliqué les belles productions de Corneille ; il a en outre saisi l'unité de son œuvre : il le suit pas à pas, fait voir comment il se dégage de l'ignorance et de la barbarie, monte au plus haut point qu'il doive atteindre, puis s'efface dans les ténèbres de son couchant, soutenu d'abord, précipité ensuite par une seule et même force bien ou mal employée.

Sa Vie de Corneille toutefois n'a pas la même importance pour nous que son travail sur Shakspeare. Dans la première, quand il arrive aux idées générales, il traite de l'essence du poëme dramatique, indépendamment de ses formes variées ; dans le second, il le considère au milieu de l'histoire et prend parti pour les modernes. Celui-ci a donc pu exercer une influence que n'admet point la teneur de l'autre.

---

[1] Au commencement de l'ouvrage intitulé : Vie des poetes français du siècle de Louis XIV ; Paris, 1813.

La biographie et la caractéristique de Schiller, par M. de Barante, virent le jour en même temps que celles de Shakspeare, par M. Guizot, et dans la même publication; elles servaient de préface aux pièces du grand tragique allemand. Cet essai a deux défauts : Schiller n'y est pas bien apprécié comme poëte, il est à peine envisagé comme penseur. Le critique plaisante sur ses doctrines littéraires, dont il ignore la nature, au lieu de chercher à s'en rendre compte. Voilà pourquoi nous avons refait ce travail. Il mérite néanmoins des éloges sincères, vu la date de son apparition. M. de Barante juge les œuvres de Schiller avec une complète liberté d'esprit. N'ayant d'autre criterium que les lois universelles du beau, il ne lui adresse point de ces reproches absurdes, qui trahissent les goûts arriérés du censeur, et trois ou quatre hommes seulement pouvaient alors montrer la même indépendance. Il exprime donc çà et là des idées fort justes, il ne se trompe ni sur le but ni sur les moyens de l'art. Malgré son imperfection, qui du reste tient plutôt à des absences qu'à des erreurs positives, cette préface soutient dignement la comparaison avec le *Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle*. On doit la compter dans le nombre des œuvres qui ont réformé le jugement littéraire de la nation; les drames qu'elle expliquait lui vinrent d'ailleurs en aide. Les nombreux articles donnés aux journaux par M. de Barante [1] n'ont pu manquer de produire un effet analogue; ils portent sans doute le caractère transitoire de ces sortes d'écrits, mais ils n'offrent aucune trace de respect pour le vieux système.

Parlerons-nous du livre où M. Kératry essaye d'analyser le beau dans les œuvres de l'homme [2]? Parlerons-nous de son *Examen des considérations sur le sentiment du*

---

[1] Ils sont réunis dans ses trois volumes de *Mélanges*. Paris, 1825.

[2] Du beau dans les arts d'imitation. 1822.

sublime et du beau d'Emmanuel Kant? Il prétend que le beau et l'utile sont une seule et même chose; que rien n'est beau sans être utile, que rien n'est utile sans être beau. On ne peut guère se tromper davantage ; mais qu'il garde son opinion, si bon lui semble; il l'exprime trop mal pour qu'on le réfute. Il n'y a de louable dans ces deux tentatives que le dessein et les efforts qui leur ont donné le jour. M. Kératry a voulu acquérir sur le beau des idées plus nettes ; il a lu les auteurs qui ont traité cette matière et il nous communique les fruits de ses recherches. Quoiqu'ils soient insipides comme des fruits trop mûrs ou aigres comme des fruits sauvages, remercions-le de ses bonnes intentions. De pareilles ébauches nuisent pourtant plus qu'elles ne servent; elles dégoûtent le public d'un genre de théories dont elles lui révèlent peu agréablement l'existence.

CHAPITRE II.

Considérations sur la littérature et la société au dix-neuvième siècle, par M. Cyprien Desmarais. — Tristan le voyageur, par Marchangy. — Essai anonyme sur la littérature romantique. — Triomphe de l'école progressive. — Racine et Shakspeare, par Beyle (Stendhal). — Voyage en Angleterre et en Écosse, par M. Amédée Pichot. — Opinions de M. Victor Hugo.

Les premières années de la restauration furent, comme on le voit, aussi fertiles que les dernières de l'empire en travaux théoriques. Ces efforts multipliés dessillèrent à la fin les yeux de la nation. Mais avant de peindre le triomphe légitime obtenu par l'école progressive, il nous faut encore examiner deux ou trois ouvrages.

Les *Considérations sur la littérature et la société au dix-neuvième siècle*[1], par M. Desmarais, sont un assez bon livre. L'auteur était affilié aux légitimistes. Il regrettait l'époque chevaleresque, l'organisation féodale, la puissance du clergé, la foi naïve et ardente de nos ancêtres. Il parle donc toujours avec l'accent de la mélancolie : on s'intéresse peu au monde actuel, lorsqu'on abandonne son âme aux visions du passé. Il est du très-petit nombre des hommes qui ont compris le mouvement littéraire du siècle : il le regarde comme enfanté par un besoin général d'indépendance et par le souvenir des anciens jours. Les deux mobiles les plus vigoureux de notre temps s'unissaient en conséquence pour l'accélérer, le prolonger, le faire aboutir à de vastes résultats. M. Desmarais explique aussi d'une manière assez juste le développement de la littérature française. Son style ne manque pas non plus d'élégance. Mais un défaut l'a empêché de réussir : il n'a point la fermeté de coup d'œil nécessaire pour traiter de pareils sujets. Son expression et sa pensée flottent dans le vague. Or, dès qu'on aborde les régions abstraites, cette mollesse intellectuelle devient le plus pernicieux des inconvénients; les choses n'y existent qu'à force de précision[2].

En 1825, l'auteur qui, dans la *Gaule poétique*, avait essayé de prouver que notre histoire peut inspirer les artistes, consacra un second ouvrage, non plus à signaler les richesses littéraires de cette histoire, mais à tirer de l'oubli nos anciennes coutumes. Il fit pour le sentiment et la réalité, ce qu'il avait fait ailleurs pour l'imagination. Contraint par le plan de la *Gaule poétique* de traverser rapidement tous les âges, depuis les druides jusqu'à Louis XIV, il n'avait pu jeter qu'un coup d'œil sur les grandes perspectives, sans s'arrêter aux beautés de détail. Il jugea donc nécessaire d'écrire un livre où il peindrait spécialement ces dernières. Mais ce n'était pas assez d'avoir réuni des documents, il fallait trouver moyen de les rendre agréables et ne pas présenter les faits avec une sécheresse déplaisante. Il emprunta donc la forme d'un voyage et supposa qu'un individu, parcourant toute la France au quatorzième siècle, nous entraînait avec lui dans cette époque lointaine. C'est ainsi, à peu de chose près, que l'auteur nous explique lui-même ses intentions. Elles étaient assurément fort bonnes; rien ne pouvait offrir alors plus d'intérêt et d'utilité qu'une semblable entreprise : le goût pour le moyen âge allait se développant tous les jours ; Walter Scott obtenait un succès d'enthousiasme; on lisait les chartes, les manuscrits ; on commençait à visiter les édifices gothiques [1]; mais cette récente ardeur était pleine d'inexpérience. On défigurait le moyen âge en voulant le peindre ; les romances, les poésies chevaleresques de M. Baour-Lormian peuvent donner une idée de la manière dont on le comprenait. Il était urgent d'instruire la nation, de lui présenter cette période obscure dans un plus fidèle miroir. Marchangy l'essaya vainement : d'un côté, il était en partie placé au même point de vue que la foule ; il avait sur le moyen âge des idées un peu mélodramatiques : de l'autre, il ne possédait point les qualités qu'exigeait cette tâche ; les défauts qui ternissent son premier ouvrage ternissent le deuxième. On retrouve encore ici la touche flasque et vacillante de la *Gaule poétique*. Les hommes médiocres semblent ne découvrir les idées abstraites ou les formes réelles de la nature qu'à travers un voile : ils ne distinguent pas les éléments principaux d'avec les éléments accessoires; ils ne savent pas grouper les faits comme ils doivent l'être pour reproduire la vie. Cette indécision est très-fâcheuse quand on peint les mœurs, les costumes, les rêves, les monuments d'un autre âge; plus on approche de l'existence ordinaire, plus le lecteur veut qu'on soit net et positif, car, se trouvant dans un domaine bien connu, il est tout à fait capable de juger l'exécution du tableau. On laissa donc errer *Tristan le voyageur :* nul ne marcha près de lui et ne s'intéressa aux aventures de ses confuses pérégrinations. Lorsque M. Monteil, déployant une science et un art bien supérieurs, mit au jour une œuvre analogue, l'ébauche de son concurrent avait disparu sous les flots de l'éternel oubli.

---

[1] Publiées en 1824.

[2] M. Desmarais a enrichi notre littérature d'un singulier genre de fraude : il a vendu quatre fois au public la même œuvre sous des titres différents. Il réimprima ses *Considérations* vers 1830 et les donna comme un nouvel essai sur *les Classiques et les Romantiques*. En 1833, seconde réimpression, troisième dénomination : *De la littérature française au dix-neuvième siècle*. Durant l'année 1837 enfin, la société des bons livres prête son aide à l'auteur : l'ouvrage reparait affublé d'un quatrième costume.

---

[1] Dès l'année 1822, M. du Sommerard publiait la description archéologique de Provins.

Un livre qui mérite l'attention à plusieurs égards est l'*Essai* anonyme *sur la littérature romantique*, publié en 1825[1]. Il a des dimensions restreintes, on ne peut y voir qu'une esquisse, mais elle annonce une intelligence droite et saine. L'auteur conçoit au mieux la nature des difficultés et la marche que l'on doit suivre pour les résoudre. Il se trace donc un plan fort habile.

---

[1] Il fut écrit en 1820 pour l'Académie des Jeux Floraux qui avait proposé le sujet suivant : « Quels sont les caractères distinctifs de « la littérature à laquelle on a donné le nom de *romantique*, et « quelles ressources pourrait-elle offrir à la littérature classique ? » Bizarre question assurément, où perce le trouble de l'époque. L'auteur n'ayant pas été prêt assez tôt, garda son ouvrage et attendit une occasion de publicité.

Quelques observations générales sur l'art et sur le problème qu'il va examiner lui paraissent d'abord nécessaires. La dispute, selon lui, a été très-mal conduite : au lieu de définir rationnellement les termes dont on se servait, on leur attribuait divers sens également ridicules; on prenait les moindres détails pour en faire la base d'une théorie. Aux yeux des gens les plus éclairés, tantôt le romantisme consistait « dans l'affectation du style, tantôt dans l'affec« tation de la sensibilité, tantôt dans le rapprochement « subit et fréquent du vulgaire avec le relevé, et chacun « se créait ainsi des monstres qu'il combattait avec avan« tage, sans pourtant jamais atteindre son véritable ad« versaire. »

Désirant sortir de ce chaos, notre auteur pose quelques principes. Il commence par étudier les lois qui président au développement des lettres et leur corrélation avec la société lui paraissant évidente, il cherche à saisir le mode de génération qu'observe l'une, afin de s'expliquer la génération des autres. Quand il a établi ces fondements, il signale les caractères de la vie antique, et montre que les poëtes anciens n'ont fait que l'exprimer. Il passe de là aux temps modernes, peint notre civilisation, puis notre littérature, constate leur rapport intime, et suit la dernière dans ses diverses phases. Il la prend à sa source, dans les chants gaëliques et scandinaves ; dessine les formes qu'elle a revêtues chez nos aïeux, et enfin celles que nous lui donnons. Ses chefs, ses héros ne sont pas négligés par lui : autour de son édifice critique leurs images brillent comme une série de nobles médaillons. Il termine en indiquant les traits spéciaux de la littérature romantique et de la littérature classique *française.*

Rien de tout cela n'est complet, tant s'en faut : mais c'était déjà beaucoup de tracer un pareil devis, pour employer la langue des architectes. Personne n'en a fait un meilleur chez nous, et, si on l'avait pleinement exécuté, on aurait produit un des ouvrages les plus méritoires de notre siècle. Il aurait alors été quatre ou cinq fois aussi étendu que celui dont nous nous occupons. Les lecteurs y eussent trouvé une théorie de l'histoire des lettres, une théorie de l'art moderne, l'exposé des diverses transformations que le système romantique a subies depuis son origine, sans perdre son identité. On ne pouvait certes faire une plus belle entreprise. Quelle influence n'aurait point exercée une pareille œuvre, si elle avait tout à coup brillé dans la nuit profonde où s'agitait confusément la nation, comme le radieux visage du Fils de l'homme, quand il descendit au milieu des limbes? Quelle gloire cette nation eût-elle acquise, si les nombreux talents qui allaient prendre leur essor avaient été guidés vers le ciel par une lueur de ce genre, et ne s'étaient point livrés à de pernicieux caprices, tantôt effleurant les étoiles, et tantôt précipités en d'impurs marécages? Ah! sans doute, l'immortel arbitre avait détourné les yeux de la France, puisqu'il la laissa gaspiller son génie, fuir la lumière naissante, et promener sa poétique oriflamme dans des régions pleines de ténèbres!

L'essai de notre inconnu ne pouvait aspirer à une si brillante destinée. Le mystérieux écrivain n'a saisi que les masses : il n'a point décomposé les divers problèmes qui sollicitaient ses regards. Lorsqu'il énumère les causes d'où naissent les sociétés, pour offrir un exemple, il en compte seulement trois : le climat, la religion, les institutions; il apprécie brièvement leur essence et leur influence, n'épuise pas à beaucoup près la matière, et ne soupçonne même point qu'il existe d'autres pouvoirs, dont l'action se combine avec la leur. Signale-t-il les caractères de la poésie moderne? Il les borne à cinq et en laisse échapper un plus grand nombre, quelques-uns d'une extrême importance. Les silhouettes dont nous avons parlé sont aussi trop légères[1];

---

[1] Notre auteur a même tout à fait oublié Dante.

Shakspeare, Caldéron, Gœthe, Klopstock, Schiller et les autres princes du romantisme ne font que glisser devant nos yeux, comme ces spectres blêmes que l'on croit voir fuir dans les rayons de la lune, au bout d'une avenue solitaire.

Mais les points qu'il traite, il les traite en homme supérieur. Il va droit au fond des questions ; ses paroles annoncent en lui cette merveille si rare à toutes les époques, une intelligence bien organisée. Il ne prend pas continuellement l'aurore pour le soir, les ténèbres de l'enfer pour l'éclat des cieux. Dans ses mains brille une flamme qu'il communique et laisse aux objets dont il approche, comme le diacre allumant les flambeaux de nos autels. Je pourrais citer vingt passages pleins d'idées ingénieuses, de vues profondes ; je n'en rapporterai qu'un seul, où notre auteur dévoile la corrélation intime qui existait entre la critique du siècle de Louis XIV et le despotisme du grand roi. « On s'était accoutumé à juger de tout sur autorité, « en politique, en religion, en législation : rien d'éton« nant à ce que le même usage s'introduisît dans la litté« rature. Il y a dans les essais du talent, livré à son in« dépendance naturelle, une sorte de hardiesse qui fait « ombrage au pouvoir. Dans ses efforts pour s'ouvrir une « route nouvelle, il examine tout, il essaye de tout, et « touche souvent aux questions qu'il importe le plus à « celui-ci de tenir cachées. En lui prescrivant d'avance « des règles, en lui assignant un but, on se délivre de « cette activité dangereuse, ou on lui ouvre une autre « carrière. Ainsi, les principes de la littérature ancienne, « comme ils offraient au génie la séduction de leurs noms « imposants, offraient aussi au pouvoir, dans leur fixité, « un abri contre l'audace de la pensée ; et ce que l'admi« ration des siècles passés avait commencé, l'ascendant « tacite, mais tout-puissant des circonstances, l'acheva à « cette époque. » Au reste, le chapitre où le judicieux inconnu examine la littérature classique en France est un morceau vraiment hors de ligne.

Ce livre n'excita cependant aucune attention : aucun journal peut-être ne daigna lui donner le baptême ; il ne sortit du néant que pour entrer dans le tombeau. Cette chute si complète d'un si remarquable travail est affligeante au dernier point. Elle éloigna probablement l'auteur d'une carrière où elle lui enleva l'espoir de réussir, et où l'opiniâtreté n'est pas moins nécessaire que le talent. Il abandonna les études qui l'avaient charmé ; il perdit la conscience de sa force; pendant que la sottise agile grimpait au faîte des honneurs, il demeura obscur et le front penché sous la malédiction d'une première disgrâce. Qui sait quel prosaïque emploi reçurent alors ces mérites que le ciel lui avait donnés pour un plus noble usage ? Certains hommes d'une organisation délicate sont ainsi faits ; que la prospérité les accueille, ils grandiront sans relâche, ils étonneront même leurs partisans ; que la froideur, la malveillance ou la haine les cernent à leurs débuts comme une troupe de conjurés, ils ne disputeront pas longtemps la victoire : blessés jusqu'au fond de l'âme, ils se couvrent la tête de leur manteau et laissent périr en eux le génie qui les inspirait.

Cet essai théorique fut la dernière tentative sérieuse faite chez nous pour appuyer l'école nouvelle sur une doctrine. Presque tous les penseurs dont les ouvrages illustrèrent l'empire et le commencement de la restauration avaient fini leurs études, lorsque Bonaparte, ceignant la couronne, déclara cette guerre aux idées, qui enchantait les sots et lui eût mérité une place d'honneur parmi eux, s'il n'avait battu l'Europe et joué longtemps les plus fins politiques. Chateaubriand, madame de Staël, Benjamin Constant, Destutt de Tracy, de Maistre, Bonald, MM. de Barante et Sismondi, peut-être M. Cousin, avaient formé leur talent, leurs opinions sous Louis XVI, pendant la révolution et le consulat, ou avant que l'influence pernicieuse d'un souverain de caserne eût dégoûté des travaux philosophiques. La génération qui se développa dans ses lycées militaires ne pouvait qu'être une génération frivole : on lui enseignait le mépris des recherches abstraites : elle dut naturellement peu cultiver le domaine rationnel. Ainsi, durant les années d'infortune, où le capitaine détrôné languissait dans un exil terrible comme sa gloire, l'intelligence, qu'il avait proscrite, languissait de même dans un pays dont il semble avoir eu pour tâche d'épuiser la fougue révolutionnaire, qu'elle s'attaquât au monde positif ou au monde spirituel.

En effet, les hommes de 1820, hommes de talent, qui achevèrent la réforme des lettres, manquèrent presque totalement d'esprit généralisateur. Chose incroyable et cependant très-réelle ! tourmentés par leurs adversaires, mis chaque jour en demeure d'expliquer leurs intentions, ils n'ont jamais su définir leur école, dresser un programme et dire ce qu'ils voulaient. Bien mieux, dès qu'ils parurent, tous les travaux antérieurs furent comme anéantis ; à peine quelques idées, quelques noms, quelques faits surnagèrent dans la commune disgrâce ; les précurseurs du romantisme semblèrent avoir écrit pour les oiseaux du ciel. C'est l'ingratitude, c'est l'oubli le plus prodigieux. Méconnaissant tout à fait leurs pères, les novateurs se croyaient les premiers de leur race. Non-seulement donc ils ne pouvaient formuler une doctrine, mais ils ne comprenaient pas les systèmes fragmentaires publiés avant eux. La fleur reniait la tige et le sol où elle avait puisé l'être. On aurait du mal à trouver un second exemple d'une pareille indigence théorique.

Le premier signe qui annonça la décadence intellectuelle de la nation fut un opuscule mis au jour en 1823, sous le titre de *Racine et Shakspeare*. L'auteur ignorait évidemment tout ce que ses prédécesseurs avaient fait ; il ne s'autorise point de leur nom, il ne se sert point de leurs arguments. Il croit traiter une question vierge, et il la traite fort à la légère. Il a le plus grand désir de gagner sa cause, mais ne prend pas le chemin du succès. Il débite avec impatience des phrases sentencieuses, qui glissent autour du problème. Il définit l'école nouvelle de la manière suivante : « Le *romanticisme* est l'art de présenter « aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel « de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. » En sorte que, de leur temps, Sophocle et Euripide étaient romantiques ; l'auteur de Phèdre lui-même l'a été, selon M. de Stendhal : il a offert « aux marquis de la cour de « Louis XIV une peinture des passions, tempérée par l'ex- « trême dignité qui était alors de mode. » Comme tous les poëtes réfléchissent involontairement une partie de leur siècle, il s'ensuivrait que tous méritent le nom de romantiques. La difficulté ne se trouve donc nullement éclaircie. M. Beyle a voulu faire un système complet d'un principe unique, à savoir que l'on doit chercher l'inspiration dans la vie de son temps et non point dans le souvenir des époques lointaines.

Le *Voyage en Angleterre et en Écosse* (1825), de M. Amédée Pichot, quoique plein de savoir, d'élégance, de renseignements utiles, suggère des remarques analogues. Quelle excellente occasion pour dessiner les traits généraux de la poésie actuelle ! Devant les sombres forteresses, les pompeuses cathédrales, les monastères crénelés de notre opulente voisine, au milieu des lacs et des montagnes qui inspirèrent Ossian et Walter Scott, dans la patrie du drame, du roman, des ballades populaires, une déclaration de droits au nom de la réforme eût été merveilleusement bien placée. Tant d'illustres poëtes, de remarquables ouvrages, lui eussent offert l'appui de leur gloire et de leur succès ! un peu d'élan eût mené très-loin.

M. Amédée Pichot ne songe pas à tirer profit de sa position ; il admire les effets sans remonter aux causes, il se laisse entraîner par le flot qui le berce, et ne lui demande ni d'où il vient, ni quelle direction il suit. Son livre, bien fait sous d'autres rapports, n'en mérite pas moins la longue faveur qu'il a obtenue.

Mais là où les nouvelles tendances littéraires sont surtout curieuses à étudier, c'est dans Victor Hugo. Dès qu'il prit la plume, il renia ses aïeux : il voulut dater de lui une métamorphose commencée depuis deux siècles ; il ne s'aperçut point qu'il foulait une route préparée avant sa naissance. Il se moqua d'abord des termes qui servaient à dénommer l'une et l'autre école : « Signes sans signification, dit-il, expressions sans expression, mots vagues « que chacun définit au besoin de ses haines ou de ses pré- « jugés, et qui ne servent de raisons qu'à ceux qui n'en « ont point. » Il déclarait « ignorer profondément ce que « c'est que le genre classique et le genre romantique [1]. » Tous les éclaircissements donnés jusqu'alors par des hommes supérieurs se trouvaient de la sorte mis hors de cause.

Il traita donc les idées les plus importantes sans le moindre égard. « Selon une femme de génie, qui la pre- « mière a prononcé le mot de *littérature romantique* en « France, *cette division se rapporte aux deux grandes « ères du monde, celle qui a précédé l'établissement du « christianisme et celle qui l'a suivi*. D'après le sens lit- « téral de cette explication, il semble que le *Paradis « perdu* serait un poëme *classique* et la *Henriade* une « œuvre *romantique*. Il ne paraît pas démontré que les « deux mots importés par madame de Staël soient aujour- « d'hui compris de cette façon. » Vous l'entendez : le monde païen et le monde chrétien n'ont pas dû mettre au jour deux littératures aussi différentes que leur religion, leur politique, leurs lois et leurs coutumes ; les siècles qui s'écoulent ne changent point les arts ; les formes du beau naissent et meurent capricieusement, sans que l'on sache pourquoi. L'auteur de *Marion Delorme* fait une espèce de concetti chronologique : il plaisante sur le Paradis perdu et sur la Henriade, comme s'il s'agissait de la date des événements, et non de l'esprit dans lequel l'exécution est conçue. Les œuvres classiques sont ou des œuvres grecques et latines, ou des pastiches dont les anciens ont fourni les modèles. Les sujets bibliques nous appartiennent d'ailleurs, puisque la Bible et l'Évangile ont enfanté presque toute la civilisation actuelle ; il en sortait pendant le moyen âge comme une brise fraîche et incessante, qui ranimait perpétuellement la vie sociale.

---

[1] Préface des *Odes et Ballades*.

M. Hugo a été plus loin encore ; il a nié le progrès des lettres : « Ce n'est pas que nous, plus que d'autres, nous « croyions l'art perfectible. Nous savons qu'on ne dépas- « sera ni Phidias, ni Raphaël. Mais nous ne déclarons pas, « en secouant tristement la tête, qu'il est à jamais impos- « sible de les égaler. » Je ne puis transcrire ces lignes sans chagrin ; voir ainsi des idées fondamentales, des principes de la dernière importance abandonnés étourdiment par ceux mêmes qui auraient dû les soutenir avec chaleur et enthousiasme ! Et que gagnait le nouveau venu à ces abjurations ? Pourquoi se posait-il en médiateur au lieu de se poser en champion des théories nouvelles, l'épée de la délivrance dans les mains et la croix de la réforme sur la poitrine ? « Des conciliateurs se sont pré- « sentés avec de sages paroles, dit-il, entre les deux « fronts d'attaque : c'est dans leurs rangs que l'auteur de « ce livre veut être placé, dût-il y être confondu[1]. »

Mais toute faiblesse, toute erreur a son châtiment. Détruire ainsi les remparts de l'école moderne, c'était donner beau jeu à ses ennemis et faciliter leurs opérations. Où tendent vos efforts? demandaient-ils avec justice; nous ne comprenons pas votre manière d'agir. Si vous n'invoquez pas d'autres principes que les règles depuis longtemps observées [1], dans quel but vous armez-vous de pied en cap? Restez tranquille : pour notre part, nous ne vous déclarons pas la guerre.

---

[1] Préface des *Odes et Ballades*.

Ainsi questionné, M. Hugo vit bien qu'il s'était trompé de manœuvre et avait pris une fausse position. Il fallait absolument déployer un étendard ou cesser le combat. Faisant alors de nécessité vertu, il émit quelques réflexions très-justes. Il proclama que la littérature nouvelle cherchait à satisfaire le besoin de vérité qui distingue notre époque et nous rend insipides les faux ornements, le faux goût du siècle de Louis XIV; que l'on devait substituer une sage et noble indépendance aux mesquines théories classiques. Il montra combien l'ordre diffère de la régularité. « Celle-ci ne s'attache qu'à la forme extérieure; l'ordre « résulte du fond même des choses, de la disposition in« telligente des éléments intimes du sujet. La régularité « est une combinaison matérielle et purement humaine; « l'ordre est pour ainsi dire divin. » Il déclara en outre que l'imitation prescrite aux nouveaux venus est un arrêt qui frappe de mort les littératures.

Ces excellentes idées avaient toutefois le malheur de ne porter que sur des points secondaires, de ne pas offrir un ensemble et d'être plutôt négatives que dogmatiques. Il n'y avait pas là les éléments d'un parti : M. Hugo s'en aperçut et rédigea la préface de *Cromwell*.

L'énorme importance donnée à ce morceau a été désastreuse pour l'école nationale. Sans doute il renferme des vues qui méritent nos éloges : la question des unités, celles du vers dramatique, du mot propre, de la couleur locale, sont fort bien traitées. M. Hugo, qui avait d'abord admis que les langues se fixent, reconnaît qu'elles doivent changer comme l'esprit humain dont elles sont l'instrument. Les idées essentielles de l'œuvre n'en restent pas moins fausses : elles n'ont aucune valeur générale et indiquent tout simplement des goûts particuliers au poëte. Ses amis et ses ennemis ont cru néanmoins y voir une définition du romantisme : il pensait lui-même avoir expliqué sa nature. Les premiers donc, se laissant conduire par cette lueur trompeuse, tombèrent dans les plus funestes égarements, prirent le mauvais pour le neuf, passèrent de l'horrible au grotesque, du trivial au hideux, et inspirèrent littéralement le dégoût de l'école nouvelle à beaucoup de personnes. Les seconds, qui n'avaient jamais saisi le sens des problèmes débattus, le saisirent moins que jamais : pensant enfin connaître leur adversaire, ils fondirent sur la théorie du laid, et s'imaginèrent qu'en la tuant ils remporteraient une grande victoire : mais ils rappelaient le chevalier de la Manche attaquant les outres de son hôte : ils ne percèrent qu'un antagoniste fictif. C'est là, du reste, un genre de lutte très-commun chez nous.

---

[1] « En littérature, comme en toute chose, il n'y a que le bon et « le mauvais, le beau et le difforme, le vrai et le faux. » Préface des *Odes et Ballades*.

Quelques mots peuvent résumer la préface de Cromwell. A part les idées complémentaires dont nous parlions tout à l'heure, elle ne renferme que les propositions suivantes :

L'humanité a plusieurs âges; chaque âge enfante une espèce de poésie.

Dans les temps primitifs, l'ode naît de l'admiration qu'inspire l'univers et de la gratitude pour le Créateur : c'est la Genèse.

Dans les temps antiques, l'épopée jaillit du choc des peuples entre eux; Homère chante le siége de Pergame et les infortunes d'Ulysse.

Dans les temps modernes, une religion spiritualiste enseigne à l'homme qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence. La mélancolie, le goût de l'examen concourent à lui montrer les choses sous leurs divers aspects. Le drame sort tout formé de cette révolution mentale. Être souple et changeant, il unit le terrible au grotesque, le sérieux au bouffon. Les anciens n'ont pas connu le grotesque, il est la propriété des modernes.

Nous ne ferons qu'un petit nombre de remarques sur ces assertions. L'ode d'abord ne nous paraît point un genre de littérature primordial. Ce que l'on rencontre au début des sociétés, c'est la poésie épique ou narrative. Les chants populaires de l'Espagne, de l'Angleterre, de l'Écosse, de la Servie, de la Bretagne, des pays germaniques et de la Grèce actuelle le prouvent suffisamment. Ils racontent toujours, soit des faits qui ne dépassent point les bornes de la nature, soit des légendes extraordinaires. La Genèse même dont s'autorise M. Hugo est un récit. Les choses n'ont pu avoir lieu différemment : l'ode se place sur un terrain abstrait; dans ses nombreux détours, elle va de réflexions en réflexions : elle parle de Dieu, du sort, de la vie future, des maux présents, des agitations du cœur : elle débat à sa manière tous les problèmes philosophiques. Or, ce n'est point par l'abstraction que commence l'esprit humain : il envisage d'abord le concret, le réel, et ne l'analyse que plus tard pour en combiner les éléments selon des lois logiques.

Le premier aperçu de M. Victor Hugo ne me semble donc pas juste : le deuxième, au contraire, supporte un examen rigoureux. Si l'on prend le mot *épique* dans le sens que lui donnent les Allemands, dans le sens d'*objectif*, la poésie grecque a été, a dû être plus épique que la nôtre. Leur civilisation matérielle et extérieure favorisait les tableaux plastiques; mais l'habile écrivain se trompe quand il affirme que les anciens ont ignoré le grotesque et même la comédie. Il suffit de lire une pièce d'Aristophane pour voir en lui le chef de tous les grotesques postérieurs, le modèle de Rabelais et le plus divertissant peut-être de la joyeuse bande, ce qui n'est pas sans importance dans des productions bouffonnes. Aristophane n'était cependant qu'un des nombreux auteurs dont les ouvrages formaient l'ancienne comédie. La comédie moyenne nous aurait probablement offert encore mille traits grotesques, puisqu'elle eut aussi besoin d'être épurée. Midas, Pan, les faunes, les dragons, les chimères, les cyclopes, les satyres, étaient des grotesques. Ménandre et ses concurrents, Plaute, Térence, d'autres poëtes latins, engloutis par les siècles, nous fourniraient assez de preuves que les anciens n'ont pas négligé l'art comique, si M. Hugo voulait admettre des comédies n'ayant point le grotesque pour principe exclusif : ce qui annulerait celles de Molière.

Indubitablement les nations chrétiennes ont employé le laid avec moins de répugnance et de parcimonie que les Grecs et les Romains. Une foule de causes les portaient à s'en servir. Mais ce n'est pas là l'unique différence qui existe entre les anciens et les modernes, comme le prétend M. Victor Hugo. Nous en avons signalé, nous en signalerons beaucoup d'autres et nous n'épuiserons pas la matière. Pourquoi d'ailleurs placer au premier rang le grotesque, ce genre inférieur de comique, et ne pas dire un mot de celui-ci? Pourquoi lui attribuer une importance énorme et déraisonnable? Pourquoi s'écrier que son apparition a été *comme un tremblement de terre, qui a changé toute la face du monde intellectuel?* Pourquoi baptiser de son nom, couvrir de son manteau *le difforme et l'horrible?* Pourquoi enfin exagérer de cette manière des idées qui étaient en circulation depuis au moins cinquante ans? De là toutes les extravagances commises par la jeune école.

Les autres préfaces de M. Hugo ont encore une moindre valeur. Dans celle des *Orientales*, il détermine les droits de la critique et les borne au jugement de l'exécution : l'idée première, le fond même des œuvres serait ainsi hors de sa compétence : loi bizarre qu'elle ne peut accepter! Le sujet, la conception, le plan sont des choses trop graves pour qu'elle renonce à en faire l'examen. Dans les pages qui précèdent les *Feuilles d'automne*, il combat l'opinion suivant laquelle notre âge ne serait pas un siècle poétique. Tout violents que soient le tumulte social, le choc des intérêts, il y a toujours des positions tranquilles, des esprits contemplatifs, des moments de loisir et par suite des hommes inspirés qui chantent la magnificence de l'univers, la bonté de Dieu, les joies, les périls de la vie humaine, les douleurs et les satisfactions de l'âme. Quant aux derniers avant-propos de notre auteur, comme ceux des *Rayons et des Ombres*, de *Ruy-Blas* et *du Rhin*, ils sont attristants : on souffre de voir un grand poëte, et, lorsqu'il le veut, un des plus grands poëtes que le monde ait encore produits, oublier à ce point les lois sacrées de la logique et le respect de la gloire. Ces introductions confirment une idée qui naît à la lecture des autres : c'est que, malgré son rare talent et sa noble hardiesse, M. Victor Hugo est trop irréfléchi, trop personnel pour jouer le rôle de chef littéraire auquel vise toujours son ambition.

Il faut le dire néanmoins, la verve inconsidérée du parti progressif a peut-être eu ses avantages. Un des malheurs de la France est de louvoyer sans cesse entre la poésie et la philosophie. Sa littérature classique regorge d'observations, de considérations, d'argumentations : elle négligeait le cœur, la nature, la fantaisie, la rêverie pour de minimes pensées. Les philosophes, d'une autre part, sont mal reçus chez nous : on les traite comme des visionnaires. En sorte que la nation veut des ombres de systèmes là où il n'en faudrait pas du tout, et n'en veut pas du tout là où il en faudrait. Aussi accuse-t-elle incessamment les poëtes de ne pas avoir d'idées et les philosophes d'être nébuleux. Or, la jeune école, pleine d'un enthousiasme presque aveugle, se laissa conduire par l'imagination et le sentiment ; elle pénétra dans le pur domaine de l'art ; elle créa des œuvres idéales que ne distingue pas uniquement une froide et triste connaissance de la dépravation humaine. Toutefois, un habile critique venant alors débattre les questions importantes, expliquer aux novateurs leurs propres desseins et diriger leur fougue vers son but réel, eût certainement doublé leur puissance : il ne s'est point rencontré.

CHAPITRE III.

Histoire de la littérature française au moyen âge; Histoire de la littérature française au dix-huitième siècle, par M. Villemain. — Qualités de l'auteur. — Son étroit empirisme. — Ses idées fausses sur la critique et sur l'épopée.

Au milieu du conflit des opinions diverses prospérait un homme qui n'eut jamais d'opinion bien arrêtée. Son incertitude lui permit d'agir en médiateur, de gagner à la cause de l'émancipation littéraire certains esprits timides. Quoiqu'il l'embrassât peu franchement, il parlait de loin en loin pour elle et ne soutenait aussi que de loin en loin la routine. Depuis l'année 1816, M. Villemain occupait à la Sorbonne la chaire de littérature et d'éloquence. Longtemps son succès peu marqué ne donna point envie de reproduire ses paroles. Mais en 1827, au moment où la liberté de la presse était menacée, la tribune politique peu intéressante et l'Europe dans un calme plat, il se vit tout à coup l'objet d'une faveur extraordinaire. Ses leçons furent alors recueillies avec soin jusqu'en 1830; ells formèrent ses deux volumes sur la littérature française au moyen âge et son histoire littéraire du dix-huitième siècle. Par leurs qualités, ces œuvres douteuses justifient dans une certaine mesure l'engouement de la nation; par leurs défauts, elles prouvent que le mérite de l'auteur ne l'a point seul fait naître. C'était donc une vogue hyperbolique, mais non une folle idolâtrie; M. Villemain possède des talents réels que nous ne chercherons nullement à déguiser.

Il y a d'abord, dans sa manière d'apprécier les poëtes, une certaine bienveillance qui n'est pas sans charme. Il ne s'efforce jamais de rabaisser aucune gloire. On voit qu'il aime la littérature et les écrivains. Il se fait une joie de lire, de comprendre et d'expliquer les œuvres d'art; il juge, il loue, il blâme sans envie et sans haine. Loin de jeter dans le doute et l'abattement, sa critique vous remplit de force et de courage.

D'autres mérites le distinguent : la science, premièrement. Or, toute science se compose de deux termes : la notion des faits, et leur juste appréciation. J'omets ici volontairement les connaissances philosophiques extraites des données primitives à l'aide d'un travail rationnel. Nous n'avons pas besoin, pour l'heure, d'en appesantir notre marche. Quant à l'érudition et à l'intelligence, il brille d'un éclat assez vif; la poésie antique et la poésie moderne lui sont également familières, il analyse également bien leurs chefs-d'œuvre. Jeune d'esprit et de cœur, il foule d'un pied léger les stades de la Grèce et chante le long des voies colossales où Rome déployait ses triomphes. Comme le violier jaune, les mousses et la pariétaire, lorsqu'il se fixe au milieu des débris, il donne à la mort toute la grâce, tout le prestige de l'existence. Passe-t-il la frontière moderne, il garde encore ses avantages. Nos auteurs ne lui semblent pas, comme à ses confrères de l'instruction publique, les seuls écrivains du monde; il se garde bien de se prosterner devant la sécheresse de Malherbe, devant les statues de neige qu'élève la muse glacée de Jean-Baptiste; les noms ne retentissent point à son oreille comme la sonnette du prêtre au bruit de laquelle on s'agenouille. Il aime, il recherche les bardes étrangers de l'Ouest et du Sud; il s'enquiert de nos origines poétiques. Enfin, n'ayant aucun système erroné, sa vue demeure perpétuellement lucide, et il ne défigure jamais les auteurs en leur donnant ses propres traits. Le seul art qu'il ignore est celui des pays germaniques.

Une troisième qualité de M. Villemain, c'est l'aisance avec laquelle il se remue dans son sujet. La fatigue, la peine lui semblent inconnues; sa science a plutôt l'air d'un don naturel que d'une acquisition. Elle lui échappe, pour ainsi dire, involontairement. Il passe de France en Angleterre, d'Écosse en Espague, d'Espagne en Italie ou en Portugal, comme si les distances étaient supprimées. On le croirait l'ami intime de tous les poëtes défunts; leurs douleurs et leurs joies prennent dans sa mémoire la netteté d'un souvenir personnel. Il explique les formes, les goûts, les crises littéraires par les idées, les mœurs, les habitudes, les erreurs des nations, et ses discours vous entraînent comme une nacelle rapide qui glisse sans effort sur une mer endormie.

Son style réclame aussi nos éloges; il a toute la vivacité, la franchise, la transparence de l'improvisation. Il ne faudrait cependant point en exagérer la valeur. Il est suffisamment habile, mais n'a pas de caractère ni d'attrait spécial. Il ressemble aux chemins à peine dessinés qui traversent les bois.

L'heureux critique appartient du reste à cette longue série d'intelligences françaises qui, depuis plus d'un siècle, se sont façonnées sur le modèle de l'Angleterre. Il y a dans la nature prudemment observatrice des Anglais, dans leur sage amour de l'induction, dans leur langue claire, exacte, précise, même lorsqu'elle revêt les idées d'une forme somptueuse ; il y a dans l'exposition méthodique de leur pensée une foule d'analogies avec nos goûts et notre constitution morale. M. Villemain a lui-même signalé l'influence de la Grande-Bretagne sur Voltaire, Diderot, d'Alembert, Montesquieu, Helvétius, Condillac et Jean-Jacques. Il a fait voir les doctrines de scepticisme religieux, de liberté civile et intellectuelle, passant un beau jour le détroit, encore peu célèbres au dehors, mais ayant déjà toute la vigueur [1], connaissant déjà tous les stratagèmes qui les rendirent bientôt si formidables.

Cette action n'a pas cessé depuis lors. Elle modifia Saint-Lambert, Delille, Lebrun, Joseph Chénier, Ducis, et nous est parvenue sans affaiblissement. Le plus grand nombre des auteurs actuels doivent à l'Angleterre hommage et reconnaissance. Nos philosophes lui ont de vastes obligations. MM. Royer-Collard, Cousin et Jouffroy ont largement puisé dans les systèmes de leurs rivaux d'outre-Manche. Nos poëtes se sont instruits à cette école : Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Musset, de Vigny, ont de préférence tourné les yeux vers les blanches côtes de cette île où chantaient les ménestrels. Nos critiques en sont au même point. MM. Chasles et Amédée Pichot se sont comme naturalisés sous les brumes de nos voisins. Ceux mêmes qui nous entretiennent de l'Allemagne n'ont pas étudié ses doctrines littéraires. A peine si quelques œuvres d'imagination ou de pensée trahissent directement chez nous l'influence allemande.

---

[1] Shaftesbury, Wollaston, Collins, Tindal les avaient formulées.

L'auteur du *Cours de littérature* montre donc cette justesse d'esprit, ce tact délicat, cette fine circonspection toujours admirés chez les Anglais. Il a l'œil sûr, la vue longue, mais un peu mobile. Sans haine, comme sans prédilection pour certains genres, pour certains peuples, pour certaines classes de talents, il évite les erreurs passionnées, les louanges et les dédains hyperboliques.

Mais avec les prérogatives de la simple et fidèle observation, il a les désavantages de l'empirisme exclusif. Sa charrue effleure en bien des endroits le sol qu'elle devrait creuser. Il se promène, il jouit de la nature, il admire la pompe des bois sans trop s'inquiéter de savoir comment le monde existe. La Grande-Bretagne n'a jamais pu s'élever à la haute critique, et il ne l'a nullement dépassée. On a bien vu dans les deux îles qu'on ne saurait juger les questions littéraires en elles-mêmes. Si l'on s'occupe des formes et des machines poétiques, sans abandonner l'enceinte de l'œuvre, sans chercher leur but et leur source, on ne les comprendra certainement point. L'art n'est pas un jouet pour des hommes futiles, mais un cri de l'âme et une peinture des éblouissantes merveilles que Dieu déroule autour de nous. Il faut donc analyser l'esprit immortel qui l'engendre et l'immortelle création où il puise ses matériaux. La psychologie et l'esthétique peuvent seules résoudre les plus simples difficultés aussi bien que les plus vastes problèmes littéraires. Sans elles, par exemple, on ne découvrira pas les raisons qui légitiment l'usage des tropes, et cependant quelle thèse moins haute peut-on aborder? Voilà ce qu'ont senti les philosophes, les artistes anglais. Malheureusement, ils n'ont point su lever la pierre sous laquelle dormait le trésor, ils n'ont point su fonder la science dont leur voix proclamait la nécessité. Leurs travaux en ce genre ne méritent qu'une estime secondaire. Ni Burke, ni Reid, ni Hogarth, ni Adam Smith, ni Hutcheson, ni Campbell, ne sont parvenus à dégager les principes fondamentaux des circonstances accessoires. Il y a dans Burke vingt chapitres que la manie de considérer uniquement les faits prochains et palpables, l'habitude des analyses minutieuses et craintives, rendent légèrement comiques. Ceux, entre autres, où il expose de quelle manière, selon ses idées, la terreur produit le sublime. Il donne à ce sentiment les causes les plus puériles. Les Anglais ont néanmoins rangé son livre parmi les œuvres classiques. M. Villemain, ne connaissant pas l'Allemagne, cette excellente et unique officine des vrais principes littéraires, n'ayant à sa disposition que les humbles systèmes de l'Ouest et du Sud, ne pouvait guère descendre au fond de l'esprit humain, ni s'élever jusqu'aux grandes doctrines sans lesquelles les arts demeureront toujours un frivole mystère. Il ignore même probablement les théories anglaises, car il admire outre mesure les réflexions vulgaires d'Addison concernant la fantaisie, et semble railler du même coup l'esthétique.

Voici le passage :

« Depuis Addison, la critique littéraire est devenue plus « métaphysique, plus raffinée, plus savante; elle a pris le « beau nom d'esthétique; mais a-t-elle rien fait de préfé« rable aux gracieux et élégants chapitres du *Spectateur* « sur l'imagination? »

Or, voulez-vous savoir ce que renferment ces chapitres? Ils contiennent précisément une esthétique. L'auteur y examine d'abord la nature de l'imagination et des plaisirs qu'elle produit. Il leur assigne deux points de départ : ils viennent de l'extérieur ou de l'âme. Au dehors, trois causes différentes les engendrent : la grandeur, la nouveauté, la beauté. Du monde physique, Addison passe à l'univers intellectuel, cherche la source du plaisir moral et descend de réflexions en réflexions jusqu'aux plus minces détails, jusqu'à l'analyse des métaphores. Ses dix numéros composent donc réellement une esthétique littéraire, analogue à celles que nous ont laissées Bouterweck et Jean-Paul; elle est seulement beaucoup moins instructive et si superficielle qu'une multitude de problèmes ne s'y trouvent même pas énoncés. Les autres sont résolus d'une manière peu satisfaisante. Voici, par exemple, comment il décrit le beau :

« Le beau consiste soit dans la variété ou la gaieté des « couleurs, dans la symétrie et la proportion des parties, « dans l'arrangement et la disposition des corps, soit dans « l'assemblage de toutes ces qualités. »

On ne pourrait certes trouver une définition plus extérieure, plus grossière et plus insuffisante. Celle-ci nous montre une des apparences, un des caractères les moins profonds de la beauté; elle ne nous indique à peu près rien sur sa nature. Platon l'avait déjà repoussée comme trop défectueuse; il avait d'ailleurs éclairci le problème, en nommant le beau la splendeur du bien. Kant a suivi ses traces; l'idée grecque s'est complétée entre ses mains puissantes. Il a vu le beau dans la forme finale, ainsi que le bon dans l'accord de l'organisme avec le but. Addison n'était donc pas même au niveau de la philosophie ancienne. Il a, en outre, commis une erreur bien grave. Il a conçu la beauté comme purement relative et arbitraire.

« Une chose, dit-il, n'est peut-être vraiment ni plus « belle, ni plus laide qu'une autre; nous pourrions en « effet avoir été créés de telle sorte, que les objets dé- « goûtants à nos yeux, dans l'ordre actuel du monde, « nous eussent paru agréables; mais l'expérience nous « révèle que, sans aucune réflexion antérieure, notre

« esprit déclare belles ou laides à la première vue certaines modifications de la matière. »

Ainsi le beau se trouverait être une simple illusion, un caprice du divin moteur. Un nouveau caprice changerait toutes nos idées esthétiques. Et Addison ne voit pas qu'il faudrait d'une part bouleverser l'entendement humain, ce qui ne se conçoit guère, et de l'autre, annuler les lois mêmes de la possibilité! Car la première condition de possibilité, c'est une fin qui détermine les caractères et l'essence de l'être. Or, sitôt qu'il existera un objet donné et un but auquel il se rapporte, cet objet sera plus ou moins conforme à son but, plus ou moins parfait, plus ou moins beau. Le beau, tel que nous le connaissons, n'est pas une idée contingente, mais une idée nécessaire, inséparable de la notion même de l'être.

Comment donc M. Villemain préfère-t-il à d'admirables ouvrages d'esthétique certains numéros du *Spectateur*, puisque ces numéros forment réellement une esthétique vicieuse? Aurait-il pris leur netteté vulgaire pour une profondeur transparente?

M. Villemain s'égare encore dans plusieurs autres circonstances. Non seulement il ignore jusqu'à la nature de la science primordiale, sans laquelle les études et les opinions littéraires ne sont qu'un jeu de hasard; mais il n'a pas même d'idées précises sur le but et les divisions de la critique. Elle se présente sous trois formes, dit-il : la forme dogmatique, historique, conjecturale.

« La première est la critique d'Aristote. Elle n'a pas « pour objet de produire, de demander de nouveaux « chefs-d'œuvre. Aristote traite l'éloquence et la poésie « comme la nature; il constate ce qui a été fait, il ne « cherche point à inspirer ce qu'il faut faire, et les pré- « ceptes qu'il pose sont comme autant de lois générales « qu'il a tirées des faits de l'intelligence. »

Voilà certainement la première fois que le mot de dogmatisme est employé pour désigner pareille chose. Eh! quoi, la méthode péripatéticienne n'est-elle point, d'après les paroles mêmes de M. Villemain, tout expérimentale, tout *à posteriori,* aussi bien dans la critique que dans les autres sciences? Or, le dogmatisme est justement le contraire; il procède *à priori,* cherchant par la raison seule la clef des mystères philosophiques. Le spirituel savant a donc commis une grande erreur; il a pris l'empirisme pour le dogmatisme.

« La forme historique appliquée à la critique littéraire « est plus féconde et plus variée; elle est durable, et se « rajeunit par le mouvement de l'esprit humain. On la « voit s'introduire, et même occuper trop de place dans « presque tous les ouvrages du dix-huitième siècle. »

Quoique cet alinéa dût contenir une définition précise de la seconde forme, nous ne reprocherons pas à l'auteur de l'avoir oublié; nous lui demanderons seulement de quelle manière il distinguera la forme historique de la forme empirique, toutes deux étant basées sur l'étude des faits.

« La dernière forme de la critique est la critique conjec« turale qui a l'ambition de pousser les esprits en avant, « de leur ouvrir des routes qu'on n'a pas encore tentées, « de dire enfin, comme un pilote habile: Allez là, na« viguez vers ce point, vous découvrirez quelque terre « nouvelle. Cette critique a été presque étrangère au dix« huitième siècle; il était trop content de lui pour imaginer « rien au delà de lui-même. Il y avait à cette époque plus « de salons que de cabinets d'étude; on pensait pour les « autres et non pour soi, on innovait selon la mode, et non « d'après une rêverie capricieuse et solitaire.

« A la même époque, au contraire, chez une nation « savante, spéculative, ingénieuse, un grand travail « d'esprit se faisait dans le champ de la critique conjectu« rale. Un homme de talent n'inventait pas, mais il inven-

« tait comment il fallait inventer. Il ne faisait pas une « tragédie, un poëme épique; mais dans l'ardeur de ses « illusions poétiques, dans le vague de ses espérances, « regardant à droite, à gauche, les Grecs, les Fran- « çais, Shakspeare, il s'ingéniait pour trouver quelque « chose qu'on n'eût pas pensé, pour trouver quelque « route où l'on n'eût pas marché, et la proposait à l'é- « mulation de ceux qui voulaient s'y élancer avec lui ou « sans lui. »

Dans quelle langue M. Villemain a-t-il lu des œuvres de critique conjecturale? Qu'il daigne nous donner le titre d'un de ces livres où l'on propose, hypothétiquement et au hasard, de nouvelles formes, de nouveaux plans littéraires. Pour moi, je n'en connais point, si ce n'est la *Gaule poétique* de Marchangy. Or, la *Gaule poétique* ne méritait pas à elle seule l'honneur d'une division. Il cite, il est vrai, l'Allemagne; mais où sont donc, en Allemagne, ces volumes de critique pleins de *rêves capricieux et solitaires!* Veut-il par là désigner les Schlegel? Mais les Schlegel sont comme lui des historiens. A-t-il en vue les partisans de l'esthétique? Mais ces philosophes ne hasardent point de conjectures; ils procèdent avec rigueur, ils suivent fidèlement les lois de l'intelligence et de la raison, ils cherchent d'une manière rigoureuse à démêler l'essence du beau, ses effets sur l'homme, sa destination dans l'univers. Où sont ces vagues espérances, ces efforts pour trouver quelque nouvelle route littéraire dont nous parle M. Villemain? Ni Baumgarter, ni Schiller, ni Garve, ni Kant, ne se berçaient de flottantes images, ne tournaient les yeux à gauche, à droite, vers les Grecs, vers les Français, vers Shakspeare, afin d'inventer comment on doit inventer. L'esthétique ne s'occupe point des formes particulières, elle détermine les conditions générales du beau; elle ne propose rien aux auteurs, elle ne dresse pas de plans épiques, elle cherche dans la nature et dans le cœur de l'homme les lois éternelles de l'art ; elle n'imagine rien , elle prouve ; c'est l'artiste , et non le philosophe, qui engendre de nouvelles combinaisons, de nouveaux effets. Quelle a donc été la pensée de l'honorable professeur ? Pas une des formes qu'il a décrites ne soutient un moment l'analyse.

M. Villemain, ne connaissant ni les principes fondamentaux sur lesquels s'appuie la critique , ni les ressources , ni la méthode, ni les divisions de cette critique elle-même, n'a guère pu débattre sainement les questions littéraires , moins générales sans doute, mais encore très-importantes et très-difficiles. Nous n'avons pas besoin de dire qu'il les fuit presque toujours. Dans les endroits où un penseur creuserait hardiment le terrain pour y planter, comme une sorte de mai triomphal, de hautes et puissantes idées, l'auteur du *Cours de littérature* glisse rapidement et avec crainte. On dirait, à le suivre des yeux, que ce sol perfide va s'entr'ouvrir sous ses pas et le dévorer. Ayant d'ailleurs une grande aptitude d'historien, il néglige bientôt les considérations générales et enchâsse au milieu de son récit de petites narrations accessoires ; lorsque , par exemple , il se dispose à juger les critiques du dix-huitième siècle , il n'établit pas ses prémisses ainsi que l'aurait fait tout autre , mais jette un coup d'œil rapide sur les diverses époques où l'on s'est adonné à l'analyse des œuvres d'art. Néanmoins , avec quelque persistance qu'il élude habituellement les déclarations de principes, les subterfuges ne lui réussissent pas toujours , et comme le vieux pasteur des troupeaux de Neptune, il est maintes fois contraint de dire sa pensée. Lorsque, dans son histoire de la littérature au moyen âge , il rencontre Alighieri , cette sublime apparition lui fait négliger ses prudentes réticences , et il se demande : « Qu'est-ce qu'un poëme épique? Quels en sont « les éléments et le caractère? poursuit-il. Montesquieu , « qui aimait à décider les questions par des plaisanteries,

« se moque des gens qui croient qu'on n'a jamais fait que « deux poëmes épiques et qu'on n'en peut plus faire. Ces « gens-là peut-être n'ont pas tort. Un poëme épique, est-« ce autre chose que le monument le plus complet de « l'imagination et des croyances d'un peuple ? Sous ce « rapport, le poëme épique convient aux temps où l'on « sait peu de choses, où l'on imagine, où l'on sent beau-« coup. Un tel ouvrage doit-être l'encyclopédie d'un siècle « et d'une nation. Vous figurez-vous un poëme épique « naissant de nos jours, parmi les innombrables classifi-« cations de la science et les travaux variés des esprits, « dans notre société si laborieuse et si compliquée ? Com-« ment créer une fiction qui soit une croyance ? Comment « résumer tant de faits et d'idées ? »

Avant d'aller plus loin, nous fixerons ici les yeux du lecteur sur une contradiction manifeste. Si le poëme épique est le monument le plus complet de l'*imagination* et des *croyances* d'un peuple, il ne saurait être en même temps une *encyclopédie*, il ne saurait être le sommaire de ses idées et de ses travaux scientifiques, car la science ne travaille point à l'aide de l'imagination, et les croyances ne rentrent pas dans son domaine. Elle n'est point un acte de foi, mais un produit de l'intelligence et de la raison.

Un peu plus bas, M. Villemain attribue à l'Allemagne le système de Vico : « Pénétrante et mystique, elle a pris « plaisir, non-seulement à décomposer la pensée dans « l'individu, mais dans les races et dans les divers âges « du monde. Elle s'est dit qu'au commencement des na-« tions il y avait une époque d'inspiration religieuse et « d'autorité sacerdotale, elle l'a nommée l'âge divin. « Lorsque au régime de la foi se mêle celui de la force, « que toute inspiration ne sort plus du sanctuaire, mais « que les hommes, rudes encore, ont en eux quelque « chose de hardi qui les porte aux grandes entreprises,

« alors commence l'âge héroïque. Puis vient l'âge humain
« où nous sommes et qui se prolongera. Dans ce système,
« dans cette espèce d'inventaire abstrait des procédés de
« l'espèce humaine, la poésie épique appartient à l'âge
« divin, ou plutôt elle se trouve sur les confins de l'âge
« divin et de l'âge héroïque. »

Il essaye ensuite de réfuter cette doctrine sans la bien connaître. « L'esprit humain, dit-il, est plus libre, est « plus varié que ne le veulent ceux qui essayent de le ren« fermer ainsi dans le compas d'un système. Il ne reprend « pas inévitablement la même route ; il ne refait pas à des « siècles de distance un travail tout à fait semblable. Sa « progression, une fois commencée, ne s'arrête pas. » S'il avait pris la peine de lire Vico, il se serait aperçu que telle est aussi son opinion. Lorsqu'il distingue trois périodes successives dans l'histoire des nations, trois formes qu'elles doivent nécessairement revêtir l'une après l'autre, il ne dit point que ces âges sont parfaitement identiques ; ce serait une absurdité. La chevalerie chrétienne ne reproduisait certes point l'héroïsme grec d'une manière tellement fidèle qu'on ne pût saisir entre eux aucune différence. Personne ne voudrait soutenir une pareille thèse. Les analogies d'une époque avec l'autre sont très-grandes sans doute, mais les dissemblances n'en restent pas moins fort nombreuses. Vico les apercevait bien ; il n'a pas affirmé, il n'a pas pu dire que l'intelligence de l'homme refait sans cesse le même travail, et nier ainsi le progrès. Il soutient, il démontre que toute civilisation passe par certaines formes inévitables, puisqu'elles dérivent de la nature même des choses et de l'esprit humain. Ces formes correspondent dans l'histoire aux degrés de développement dans les individus ; et comme la jeunesse, pour prendre un exemple, se manifeste toujours, dans les derniers, par un certain nombre de caractères identiques, sans néanmoins que les jeunes gens se ressemblent d'une manière absolue, de même l'âge théocratique offre dans les civilisations successives des traits analogues, sans qu'il soit absolument pareil. La forme se reproduit, le contenu change. C'est là l'idée de Vico. Il ne borne pas, ainsi qu'on le voit, la différence des âges anciens avec les temps modernes à quelques notions héritées par nos aïeux et par nous. S'il avait compris l'histoire de cette manière, il n'aurait pas fondé la *science nouvelle.*

A cette méprise s'en joint une autre plus grave concernant le fond même du sujet, ou l'essence de l'épopée.

CHAPITRE IV.

Théorie du poëme épique.

Le poëme épique forme-t-il réellement une encyclopédie, ainsi que l'annonce M. Villemain? Doit-on le regarder comme une sorte d'inventaire, où l'on trouve décrits, dans un certain nombre de pages, tous les arts, toutes les sciences, tous les procédés agricoles ou industriels d'une période, toutes les habitudes, toutes les opinions et tous les dogmes d'un peuple? Est-ce à la curiosité qu'il s'adresse? Faut-il le ranger parmi les livres d'enseignement?

Nous avons déjà montré que l'artiste cherche le beau et non le vrai; nous montrerons plus bas que les facultés poétiques ne sont point la raison et l'intelligence, mais le sentiment et la fantaisie. Comment le poëte jouerait-il, sans perdre son caractère, l'humble rôle de divulgateur scientifique? Comment remplirait-il les fonctions de pédagogue? Ne devrait-il pas quitter la harpe des bardes le jour même où il se proposerait d'instruire son auditoire? Que deviendraient alors ses créatures imaginaires, ses pompeux tableaux, ses douces et intimes rêveries? Contraint de procéder par analyse et par synthèse, par induction et par conclusion, il suivrait strictement la rigoureuse méthode des philosophes. Serait-ce là le chemin de l'univers idéal? Non-seulement le professeur nous engage à le croire, mais il parle même de classifications.

Il est manifeste pourtant que, selon ces principes, on ne trouverait l'épopée grecque ni dans l'Iliade, ni dans d'Odyssée, mais dans les écrits d'Aristote ou de quelque savant alexandrin; l'épopée latine ni dans l'Énéide, ni dans la Pharsale, mais dans les ouvrages de Pline ou dans ceux de Varron, s'ils existaient encore; l'épopée chrétienne ni dans la Divina comedia, ni dans le Paradis perdu, mais dans le *Speculum universale* de Vincent de Beauvais. Si M. Villemain refuse d'admettre des épopées ou encyclopédies en prose, il faudra lui aller chercher jusque sur les bords du Gange quelque monstrueux poëme didactique.

Une pareille définition du chef-d'œuvre de l'art explique si peu sa véritable nature, qu'elle détruit l'idée même de la poésie. D'où vient donc que le futur ministre s'est égaré à ce point? La source de sa méprise est facile à indiquer.

Le poëme épique retrace effectivement l'ensemble et la totalité de la civilisation au milieu de laquelle il naît. Du ciel jusqu'à l'enfer, des rois jusqu'aux plus humbles manœuvres, des guerres nationales jusqu'au labeur du paysan qui fauche les herbes, l'image entière du monde se reflète dans sa chambre noire. Or, toute civilisation se compose de trois éléments indispensables : une théorie de Dieu appliquée dans le culte ; une théorie de l'homme appliquée dans la vie sociale , et une théorie du monde, qui préside aux rapports de l'homme avec la nature. Maintenant, puisque l'épopée n'est pas une œuvre de science, mais une œuvre d'art ; puisqu'elle n'est point un catalogue, une froide énumération où gisent comme en un tombeau les dépouilles des siècles, mais un récit poétique, une brillante unité qui charme le spectateur, elle ne saurait entreprendre l'exposition systématique et abstraite des théories elles-mêmes. Il ne lui reste donc qu'à les montrer sous le voile des faits ou plutôt à montrer les faits engendrés par leur vertu. Le tableau acquerra de la sorte toute la grâce et tout le relief de la vie. L'imagination y trouvera les formes plastiques qui la charment, le sentiment éprouvera en face de l'éclatante peinture les nombreuses émotions qui peuvent tour à tour l'agiter. Au lieu d'un pâle mémoire, nous aurons sous les yeux une splendide reproduction.

D'ailleurs le barde travaille d'une manière instinctive. Loin de juger, d'analyser son époque, il subit l'empire de la société qui l'environne ; c'est elle qui parle en lui. Sa ferme croyance aux idées de son temps ne lui laisse même pas concevoir le doute comme possible. Or, ces idées ne forment pas seulement une doctrine religieuse, politique et sociale, elles ne modifient pas seulement l'existence quotidienne ; elles sont en outre un point de vue subjectif et poétique d'où les choses s'offrent aux regards sous un jour et sous un aspect qu'elles n'ont pas dans la nature. Avec le dogme , système intellectuel du monde , règne le mythe , transfiguration pittoresque de l'univers. Ainsi , chez les païens , la dryade était le principe à l'aide duquel on expliquait les phénomènes de la végétation et une image que la fantaisie substituait à la plante elle-même. Chez nos aïeux, le diable était le principe au moyen duquel on expliquait l'introduction du mal dans l'œuvre céleste et la forme que l'esprit substituait aux formes variées du mal lui-même. Le crime n'apparaissait plus comme une sanglante résolution, il empruntait la sombre physionomie de l'ange déchu. Cette métamorphose pénètre plus loin qu'on ne pense; elle atteint les objets les moins considérables, les actions les moins importantes. L'homme des temps féodaux ne voyait pas un produit animal dans les longues soies que charrient les brises d'automne, mais un fil errant tombé du fuseau de la Vierge; les taches qui obscurcissent parfois le disque de la lune ne lui semblaient point un effet naturel, mais l'ombre de Caïn exilé sur la planète et l'épaule chargée du fardeau de ronces qu'il avait eu l'audace de présenter en offrande au Tout-Puissant [1]. Un chien maraudeur jappait-il dans les bois? On croyait entendre les limiers de saint Hubert, poursuivant le daim fugitif sous les voûtes mobiles de ses retraites. On n'ignore point qu'aux yeux des Grecs l'arc-en-ciel passait pour l'écharpe d'une déesse.

Ainsi, les doctrines sociales ne transforment pas seulement la réalité; elles ne changent pas seulement d'une manière effective l'état des choses, mais l'action qu'elles exercent sur l'intelligence leur permet encore de modifier dans l'esprit l'image de l'univers. Lorsqu'elle est opérée, cette métamorphose acquiert à son tour une si grande influence qu'elle voile à nos yeux les objets eux-mêmes et leur physionomie ordinaire. Dans une multitude d'occasions, l'homme pense vainement discerner le monde qui l'entoure; il ne voit, il ne saisit que les formes inventées par son âme. Il vit au milieu de ses songes comme au sein d'un brouillard magique. C'est ainsi que le pâtre immobile sur les rocs des Alpes cherche inutilement à percer du regard les profondes vapeurs qui le cernent; les nuages l'enveloppent dans toutes les directions, et la terre avec ses hameaux, ses forêts, ses champs et ses abîmes, ne se montre à lui que par les intervalles, par les déchirures de l'immense rideau.

---

[1] Dante, Paradis, 2e ch., v. 50; Enfer, 20e ch., v. 126. — Laudino, son commentateur.—Mythologie allemande de Jacob Grimm, p. 412

Voilà donc la tâche de l'écrivain doublée. Outre les changements positifs survenus dans le monde social, il lui faut retracer encore l'aspect de l'univers, tel qu'il se présente du haut des doctrines en vogue de son temps. Il doit peindre la civilisation réelle, les effets extérieurs produits par la pratique des théories et la manière dont l'homme imbu de ces théories croit voir les choses. Les premiers sont la forme qu'elles revêtent au moment de l'application, la dernière est leur forme idéale, puisque l'entendement ne l'imprime aux objets qu'afin de les mettre en harmonie avec la nature de ses idées. L'artiste les épure l'une et l'autre pour les faire correspondre à l'élévation de son âme.

Uniquement chargé de peindre la physionomie d'une civilisation et les traits sous lesquels une époque représente les dieux, les hommes, les objets externes, le poëte semble jouer un rôle inférieur à celui du prêtre et du savant, qui tous deux, négligeant l'apparence, se préoccupent uniquement du fond. Il n'exerce pas, en effet, un pouvoir immédiat comme le leur ; mais ce qu'il perd dans le présent, il le regagne dans l'avenir ; ses productions ne meurent pas ainsi que leur influence. Les principes religieux et scientifiques admis pendant une ère plus ou moins longue ne renfermant qu'une portion de vérité jointe à beaucoup d'erreurs, l'homme discerne tôt ou tard l'ivraie du bon grain, jette la première sur la route et ne garde que le froment nourricier. Les systèmes perdent donc doublement leur intérêt ; le faux reconnu pour tel n'a plus sa valeur chimérique; le vrai depuis longtemps mis aujour tombe dans le domaine des idées banales. Le sort du poëme épique n'est pas, à beaucoup près, si rigoureux. Comme l'artiste n'a pas voulu expliquer l'essence des choses, il n'a pu se méprendre. Son désir unique était de peindre avec force, avec grandeur et beauté ce qu'il voyait, croyait et songeait. S'il a réussi, la force, la grandeur et la beauté demeurent inséparablement unies à son œuvre.

Mais la permanence de ces avantages, simple et naturelle au premier coup d'œil, résulte de circonstances spéciales dont l'analyse présente assez de difficultés. En effet, il ne s'agit pas seulement ici du plan et des formes du langage; il va de soi-même qu'un plan bien ordonné, qu'un style riche et pur conserveront toujours leur excellence. Mais l'impérissable attrait de ces deux parties est loin de suffire. A quoi servirait la perfection de la charpente et du revêtement, si le contenu blessait l'intelligence? Il faut donc que lui aussi garde une magie éternelle. Or, comment cela peut-il avoir lieu, si le poëme retrace une civilisation qui s'appuyait sur des bases erronées? L'illusion une fois détruite et le monument tombé sous les attaques de la philosophie, quel charme son image conservera-t-elle encore?

Il est ici nécessaire d'établir une distinction entre les éléments constitutifs de l'œuvre. Les uns ont gardé leur nature réelle, les autres ont été modifiés par l'esprit, ou sont même de pures inventions. Nous n'avons pas besoin de dire que les premiers conservent une grâce immortelle. Les sentiments généraux du cœur humain, les pompes de l'univers physique ne sauraient perdre leur beauté; ils parleront toujours à l'âme, si on les a peints de leurs véritables couleurs. C'est donc sur les figures chimériques, comme celles des dieux, et sur les transformations des objets que doit s'exercer la puissance corrosive des siècles.

En effet, les années dissipent l'illusion produite d'abord par le mythe. Un chrétien, par exemple, ne verra pas dans l'écho les gémissements d'une nymphe éplorée. L'attrait de ces créations diminue donc avec le temps. A mesure que les idées s'élèvent et s'approfondissent, elles revêtent une forme toujours plus solennelle et plus poétique. Le charme des anciens mythes s'affaiblit en présence des nouveaux. Mais il disparaîtrait entièrement si l'œuvre était composée du point de vue intellectuel. Le jour où le système n'aurait plus de valeur scientifique, où il cesserait de contenter la raison, toute espèce de mérite lui serait enlevée. Heureusement pour le barde, il ne l'a point pris de la sorte; il a fait usage des éléments qu'il lui présentait comme de simples inventions littéraires. Sans les entourer de preuves justificatives, sans chercher à séduire logiquement en leur faveur, il a mis tous ses soins, tout son orgueil à accroître leur beauté originelle; et quoique cette beauté ne puisse être aussi parfaite que celle des mythes à venir, elle n'en a pas moins son prix intrinsèque et sa puissance inaliénable.

Ce n'est pas tout encore; nous n'avons parlé que d'éléments, et il existe un système, des rapports établis entre les matériaux divers. Cet ordre est nécessairement beau, car il est nécessairement harmonieux; que sa perfection soit relative, je ne le nie point; mais on ne saurait la méconnaître. En effet, une civilisation ne se produit que sous l'influence d'idées unitaires, rassemblées en un tout conséquent; des notions éparses, discordantes, sans analogie et sans lien, ne pourraient enfanter un système social; c'est une œuvre géante qui demande une force organisatrice admirablement organisée elle-même. Tant que cette dernière condition ne se trouve point remplie, le monde nouveau demeure à l'état problématique. Or cette corrélation intime qui doit unir tous les principes du système générateur, et qui de là passe dans la mythologie, forme précisément un des caractères essentiels de la beauté. En conséquence, lorsque le système cesse d'être admis comme vrai, lorsqu'il perd sa valeur intellectuelle, il ne perd pas sa valeur esthétique. Du rang de dogme et de croyance, il tombe à celui du merveilleux littéraire; mais sa grâce et sa puissance poétiques deviennent alors immuables.

Ainsi donc, trois parties différentes, ayant chacune leur beauté spéciale : le langage et le plan ou la forme particulière à l'auteur, les éléments soit physiques, soit moraux puisés dans l'observation ou la forme particulière à la nature, les mythes et le système général ou une forme particulière à une civilisation. Celle-ci acquiert dans l'œuvre, les autres possèdent d'elles-mêmes un charme indélébile. C'est, comme on le voit, un grand avantage pour le poëte de ne pas s'adresser à la curiosité; s'il le faisait, ses écrits périraient sûrement.

On aurait en outre bien tort de croire, avec M. Villemain, qu'on n'a pas fait plus de deux poëmes épiques et qu'on n'en saurait plus faire. Chaque civilisation doit au moins produire un de ces ouvrages et peut en produire plusieurs, car il peut se trouver plusieurs bardes qui se taillent une forme particulière dans la forme générale de leur temps, et rassemblent dans un cadre personnel tous les traits de la vie commune. Les agrandissements de la science et la multiplicité des classifications ne sauraient les empêcher d'atteindre leur but; le poëte ne s'en soucie nullement et ne s'en occupe pas davantage. Sa mission n'est point de transmettre des connaissances; il cherche uniquement à peindre la forme réelle et la forme idéale de son siècle. Et observons-le bien, ces deux formes ne se compliquent pas ainsi que le labeur de l'intelligence; elles semblent même aller en se simplifiant. Aux innombrables dieux de la Grèce, le christianisme a substitué son Dieu trinitaire; la religion musulmane, venue six cents ans plus tard, le réduisit à l'unité absolue. Le vasselage n'employait de même qu'un seul homme dans toutes les circonstances où le monde antique avait besoin de plusieurs individus réunis, un sénat, un collége, une assemblée populaire. D'ailleurs l'augmentation du nombre des rouages ne complique pas nécessairement la forme pittoresque; on embrasse d'un regard le corps humain, et toutefois des milliers d'agents sont nécessaires pour lui imprimer cette figure si peu étendue.

Une chose très-singulière, c'est que des deux poëmes épiques jugés les seules productions de leur espèce, il faut d'abord retrancher le plus ancien. On se trompe en classant la Bible parmi les épopées [1]; il lui manque des principes essentiels pour avoir droit à ce titre. D'abord elle n'a pas été écrite du point de vue littéraire; ce n'est pas une fiction. Elle contient des œuvres de doctrine, un récit cosmogonique et des récits historiques, des préceptes moraux, des odes, des visions et des psaumes. On ne peut donc la nommer un poëme. Elle se compose d'une longue suite d'ouvrages sans lien immédiat. On y trouve des productions entièrement dissemblables, depuis des livres gnomiques et des prières jusqu'à de petits romans comme ceux de Tobie et de Ruth. Sans doute elle peint la civilisation hébraïque et nous fait connaître les idées des Juifs sur les trois problèmes fondamentaux : Dieu, l'homme et l'univers. Mais elle forme toute leur littérature et devait immanquablement retracer la vie matérielle et la vie morale de la nation. Elle a donc, en effet, un caractère épique; malheureusement ce caractère ne suffit point. L'unité de conception et la tendance exclusivement artiste ne sont pas moins indispensables. Aussitôt qu'un but didactique se trahit, l'ouvrage cesse de former une œuvre littéraire. On a, comme on le voit, beaucoup abusé du mot épopée dans ces derniers temps, on a donné ce nom aux œuvres de Shakspeare et même à de simples voyages. Ces écrits peuvent offrir des traits épiques, mais ils n'ont pas l'organisation intérieure de l'épopée.

---

[1] C'est M. Villemain lui-même qui la regarde comme le second des deux poemes épiques.

Quoi qu'il en soit, il ne faut point attribuer au développement des sciences et des classifications notre stérilité dans le domaine de la haute poésie. Notre temps est un siècle de doute et de lutte ; c'est la désunion générale qui nous empêche d'exécuter une œuvre épique. Comment peindre en un tout harmonieux une société discordante, où chacun suit sa voie et juge selon ses idées, où règnent mille solutions diverses sur les grands problèmes, mille manières incompatibles d'envisager le monde ? Notre époque ayant plusieurs faces opposées, nul ne saurait la reproduire dans un ouvrage conséquent. Si l'on adoptait une des opinions courantes, on omettrait les autres et l'on ne retracerait pas le modèle avec exactitude; si on les réunissait, leur association produirait un monstre difforme, sans logique et sans caractère. Mais supposez nos sciences en vigueur comme elles le sont et au-dessus d'elles un système général, qui domine toutes les pensées, toutes les actions ; dans un pareil état de choses, l'épopée naîtra d'elle-même. L'artiste se trouvera placé à un point de vue fixe, d'où il pourra peintre le monde sous un aspect unitaire.

Notre temps ne saurait produire qu'un seul genre d'épopée, encore serait-il défectueux et anomal; je veux parler d'un poëme épique individuel. Un homme doué d'une forte organisation y dessinerait l'image de l'univers telle qu'elle se reflète dans son âme. Il n'aurait pourtant de commun avec l'épopée générale que l'étendue de son sujet. La première des conditions épiques lui manquerait totalement; il ne retracerait pas l'ensemble d'une civilisation, mais une nature spéciale, une manière de sentir et de voir tenant à une conformation particulière. Bien des obstacles d'ailleurs en rendraient l'enfantement pénible et le mutileraient dès sa naissance.

Ainsi que nous l'avons dit, le poëme épique embrasse nécessairement trois termes : Dieu, l'homme et le monde. J'admets qu'un esprit original puisse voir les deux derniers sous un jour nouveau, que ce soit même une conséquence de sa nature à part. L'un et l'autre objet posent d'ailleurs devant lui; qu'il les regarde à travers un certain milieu idéal, et aussitôt ils se transfigurent. Mais l'être sans bornes et le monde invisible, où les apercevra-t il? Qui les a jamais considérés face à face? L'entendement les rêve, la pensée les découvre seule. Les formes que l'imagination leur suppose sont le plus laborieux de tous ses produits. Elle ne les invente même qu'en se laissant guider par un système, par des idées abstraites, en sorte que ses tableaux prennent une valeur métaphorique et deviennent les symboles des doctrines religieuses. N'ayant point de modèles à l'extérieur, elle ne pourrait sans secours aborder ces plages ténébreuses. Loin de toutes les voies qu'elle foule habituellement, elle ne saurait plus choisir sa route.

Que fera donc le poëte? Essayera-t-il d'inventer à lui seul une mythologie? Sa nature s'y oppose, car il n'a point le génie philosophique et ne peut guère trouver de principes nouveaux. C'est le révélateur qui met au jour des idées créatrices. Or, ces idées sont la base nécessaire d'un pareil monument.

Supposons toutefois qu'il réunisse en lui la double puissance du penseur et de l'artiste. Le voilà plongé dans les hautes spéculations; une métaphysique découverte par lui-même rajeunit toutes ses pensées. Dès qu'il l'a bien conçue, il lui cherche une forme, il l'enveloppe d'images plastiques; des dieux nouveaux, un ciel ignoré, brillent tout à coup au fond de son esprit. Mais ce ne sont là que des travaux préparatoires. Il s'agit maintenant d'écrire un poëme avec ces données ; il faut que le lotus épique germe dans ces eaux fécondes. Admettons encore par hypothèse que l'œuvre est finie, qu'elle va subir le jugement du lecteur. Pourra-t-il la comprendre ? Ces tableaux insolites produiront-ils sur lui le moindre effet ? Certainement non. Comme il n'aura sous les yeux que des résultats, sans connaître les principes qui les ont engendrés, ce sera pour lui une véritable énigme. Il faudrait donc que l'auteur exposât d'abord son système, puis ses inventions mythologiques ; il faudrait qu'après avoir créé un monde, il en donnât lui-même une description régulière.

C'est une entreprise au-dessus des forces bornées d'un seul homme. L'intelligence la plus robuste ne peut exécuter. sans aide, un travail qui fatigue ordinairement vingt générations laborieuses et quelques millions d'individus. Le poëte doit recevoir ces matériaux tout préparés ; il n'invente pas ses dieux, il ne forme ni ses opinions, ni ses goûts. Les idées, les sentiments qu'il exprime semblent un fruit spontané de sa nature ; il s'en est imbu dès l'enfance, et les doctrines générales font à la longue partie de son être.

Mieux vaudrait donc renoncer au monde surnaturel que de tenter une œuvre impossible. Mais abandonner l'espoir à ce sujet, c'est abandonner le poëme épique, car on néglige ainsi le premier de ses éléments. Comme il doit offrir une image complète de l'univers, Dieu ne saurait y manquer. Si on le passe sous silence. lui, l'origine et le centre de toutes choses, on ôte à l'homme, à la nature, leur raison d'être, on supprime le lien qui unit entre elles les innombrables parties de la création. Il reste des effets détachés de leur principe, une multitude d'existences éparses et sans cause. L'édifice poétique n'aurait donc point de base et ne satisferait pas plus l'imagination que l'athéisme ne satisfait l'entendement.

Mais, s'il n'y a pas moyen de produire une véritable épopée sans mythes originaux, on peut, en leur absence, exécuter de brillants ouvrages narratifs, comme ceux de Lucain et de don Alonzo d'Ercilla, de vastes compositions héroïques, telles que les Niebelungen et le romancero du Cid. Là, le merveilleux est superflu, et néanmoins le poëte a le droit de prendre le ton le plus élevé. Une foule de scènes, de mouvements épiques embellissent naturellement son œuvre. Il a de nombreux avantages sur les chantres modestes qui traitent des sujets plus restreints; mais, aucune hiérarchie ne vivifiant son ciel désert, il ne saurait avec justice réclamer pour ses fictions le titre d'épopée.

Un seul et dernier genre d'écrits s'offre encore à notre analyse. Certains poëtes, nés dans un temps de doute, prennent le parti de mettre en usage les vieilles croyances. Ils emploient, comme moyens littéraires, des dieux qu'on n'invoque plus et des superstitions généralement abandonnées. Le grand défaut de ces ouvrages est leur nature factice. On ne reproduit pas une civilisation éteinte avec la même force et la même vérité que si l'on travaillait sous son influence. Le tableau ne se coordonne pas alors de lui-même dans votre tête. Il faut en rassembler un à un tous les traits, compulser les livres historiques, choisir les détails essentiels, remplir les lacunes, bref étudier longuement les souvenirs et les ruines d'une époque antérieure, puis, lorsqu'on a fini le travail d'érudition, commencer le travail du poëte, faire passer sur ses ossements arides le souffle de vie, et prononcer les magiques paroles qui tirent les peuples du cercueil. Pour écrire ainsi une Iliade, il ne suffirait pas d'avoir le génie d'Homère; on aurait besoin d'une puissance incomparablement plus grande. Il est donc fort simple que les tentatives de cette espèce aient toujours échoué depuis l'*Italia liberata*, du Trissin, jusqu'au *Télémaque* de Fénélon et aux *Martyrs* de Chateaubriand. La pâleur des morts reste empreinte sur le front des vieux âges que l'on arrache ainsi du tombeau.

Un autre vice, le manque d'unité, ôte davantage encore à ces narrations la grandeur épique. En effet, toute la patience, toute l'énergie que puisse déployer un écrivain pour se pénétrer d'une civilisation antérieure, ne sauraient changer son être et le faire sentir comme on sentait plusieurs siècles avant lui. Le monde qui l'a entouré dès sa naissance a revêtu son esprit d'une forme indélébile. Les choses ne s'y reflètent point sous le même aspect qu'elles auraient eu six cents ans plus tôt. Mille émotions intimes dont il ne se défie point, et qui d'ailleurs engendrent sa verve, le trahissent sans qu'il s'en aperçoive. Des principes autrefois ignorés le dirigent aussi secrètement. Il réunit en conséquence une foule d'éléments hostiles, des matériaux anciens avec des idées nouvelles. Ainsi, dans Télémaque, on trouvera toujours une pensée chrétienne sous une forme grecque. Le plan seul des Martyrs fixe la date du poëme. Chateaubriand voulait démontrer que le mythe chrétien fournit aux arts de bien plus grandes ressources que l'idolâtrie. Cette intention logique annonce une période de scepticisme où la foi lutte contre les attaques du doute. L'auteur a en outre choisi instinctivement dans l'histoire une époque de révolution comme la sienne, époque tout à fait impropre au genre de récit qu'il tentait. Deux sociétés, l'une naissante, l'autre moribonde, s'y entre-choquent, et il ne serait pas difficile de prouver que le barde pèche souvent contre l'esprit de toutes deux. La *Henriade* mérite des reproches plus grands encore.

Il est donc certain que les périodes de transition ne sauraient produire de poëmes épiques, et M. Villemain n'a pas tort de le croire; seulement, il ne discerne pas les vraies causes de cette impuissance. Il l'attribue à la multiplicité de nos conquêtes scientifiques, et son opinion ne soutient nullement l'examen. C'est son étrange manière de concevoir l'épopée qui l'a ainsi jeté dans une route sans issue.

CHAPITRE V.

Fausse définition de la poésie par M. Villemain. — Nécessité de l'art. — Étourderie et contradictions du professeur de littérature. — Caractère passager de ses écrits.

Il n'est pas étonnant que M. Villemain comprenne si mal l'épopée, car l'épopée forme le genre principal de la poésie, et il ne comprend pas cette dernière. Je ne veux point dire par là que son goût soit mauvais ou son âme froide; il me paraît au contraire sentir fort bien les arts. Mais il ne suffit pas de recevoir des impressions normales, il ne suffit même pas de juger sainement des œuvres données, pour être en état de saisir la nature générale de la poésie et de démêler ses lois essentielles. Or, comme nous l'avons déjà dit plusieurs fois, c'est là précisément la tâche de la critique. Toute sa valeur dépend de la manière dont elle l'exécute. Au reste, nous allons laisser M. Villemain se trahir lui-même :

« On dit que notre siècle est redevenu poétique; alors « on doit savoir que la poésie est une chose sans nom, « que souvent elle n'a pas de traits distincts, qu'elle est « un caprice de l'âme, et qu'avec elle l'impuissance de « l'analyse est le triomphe du goût[1]. »

---

[1] Cette phrase n'est point une raillerie, comme on pourrait le

Rien ne prouve mieux que ce passage combien la science des faits demeure stérile, lorsque l'esprit philosophique qui doit les grouper, les systématiser, les expliquer, n'en vivifie point l'étude. Il nous montre un laborieux professeur avouant qu'il n'a aucune idée nette sur l'objet de ses travaux. La poésie, à l'entendre, serait une chose vague, sans caractère spécial. Mais alors comment peut-on en parler ? Que peut-on dire d'une ombre sans forme ? Jamais certes on n'a conçu d'opinion plus étrange.

En effet, ou la poésie existe, ou elle n'existe pas.

Si elle n'existe pas, il est tout simple qu'on ne puisse lui assigner de traits distinctifs et lui donner aucun nom.

Mais, si elle existe, elle diffère de toutes les choses qui ne lui sont pas identiques. Elle diffère, par exemple, de l'astronomie, de la navigation, du commerce et du labour. Elle n'est ni la borne du chemin, ni la pierre du foyer. Elle a donc des attributs qui la distinguent des autres objets. Ces attributs déterminent évidemment son essence et permettent de lui donner un nom.

De plus, si elle a des caractères fixes (et elle ne saurait exister sans en avoir), on peut les discerner et les décrire. La fonction de l'intelligence consiste précisément à démêler ainsi la nature des choses. La poésie est donc susceptible d'analyse, puisque nous avons tous les moyens nécessaires pour saisir et spécifier ses qualités fondamentales. L'ignorance d'une critique inférieure à sa vraie tâche n'annoncerait nullement le triomphe du goût ; elle annoncerait tout au plus la misère de cette critique.

En outre, si la poésie a une essence particulière et des formes précises, comment pourrait-elle être un caprice ? Elle n'existe qu'en remplissant les conditions de sa nature, en suivant les lois dont elle ne peut négliger l'ob-

---

croire : la suite démontre qu'elle exprime l'opinion sérieuse de l'auteur.

servation. Y a-t-il là rien d'arbitraire ? Y a-t-il là rien qu'on puisse envisager comme une fantaisie, comme un acte irrégulier, n'admettant nul contrôle? Certainement non; sous peine de ne pas être, la poésie doit suivre un chemin fixe que déterminent d'avance son but et son point de départ.

Mais cette définition de la poésie ne contient pas seulement une erreur; elle est en outre une espèce de blasphème. Si on l'admettait avec toutes ses conséquences, la poésie ne serait plus qu'un jeu d'histrion. Privée de base constante, se livrant à mille singularités, marchant au hasard sur un sol variable, elle aurait toutes les allures d'une bohémienne en délire; et, ce qui ne serait pas moins triste, elle perdrait, du même coup, la plus grande partie de sa puissance. Les liens étroits qui l'unissent à la philosophie, à l'humanité, à l'existence générale, se trouveraient dès lors brisés sans retour. Produit inutile, songe frivole d'une âme oisive, il ne lui resterait qu'une mince valeur; elle tomberait au niveau de ces curiosités puériles dont l'ingénieuse structure fait regretter que tant d'adresse et de patience n'ait point eu un meilleur emploi.

L'art n'a pas ce caractère vainement laborieux. Ce n'est point un saltimbanque suspendu dans les airs. La poésie, j'ose le dire, constitue un de nos besoins les plus essentiels. L'homme, suivant l'expression de Jésus, ne vit pas seulement de pain, mais encore de la parole de Dieu. Effectivement, l'âme a ses exigences aussi bien que les organes matériels. Active de sa nature, les misères sociales et l'impérieuse obligation de lutter contre une foule de pouvoirs hostiles la condamnent souvent à un morne repos. Qui réveillera par moments l'intelligence endormie du laboureur ? Ce ne seront point les doctrines religieuses; il les connaît depuis longtemps, elles n'ont plus rien de nouveau pour lui, et il ne les commente pas. A certaines époques, d'ailleurs, bien des générations en sont privées.

Sera-ce la science qui le fera vivre passagèrement de la vie morale? Que lui importent ses déductions? Il ne comprend même pas la langue dont elle se sert. Il ne lui resterait en conséquence nul moyen d'employer ses forces spirituelles, de goûter les joies sereines de leur libre usage, si des hommes choisis ne venaient, comme des messagers d'en haut, émouvoir ses fibres secrètes et lui parler noblement de ses plus chers intérêts. C'est là ce que font les bardes. Ils ne lui demandent pas une attention fatigante qu'ils n'obtiendraient point; ils n'exigent de lui ni patience ni courage. Pleins de vives émotions, agités des douleurs et des espérances communes, ils parlent à l'homme de sa destinée ou en retracent les événements dans de touchantes peintures. Aux accords de leur voix magique, le paysan soucieux laisse tomber sa houe. Les purs instincts de l'âme, étouffés par les obsessions de la vie ordinaire, se raniment en son cœur; l'ange abruti qui ne pensait plus au ciel lève soudain la tête vers ces plaines natales où fleurissent les soleils. Une vague conscience de sa noblesse le remplit d'une douce joie; et, libre un instant des soins de la matière, l'esprit immortel écoute avec transport les chants de sa patrie.

Mais croira-t-on que le manœuvre seul ait besoin du poëte? Croira-t-on que l'art soit moins nécessaire aux érudits? Le médecin, occupé tout le jour de nos souffrances, le botaniste, épiant les amours des fleurs, l'archéologue, perdu dans les sombres carrefours des vieux âges, sentent-ils leur âme pleinement satisfaite par l'objet de leurs études? Le désir de la vérité les possède-t-il uniquement? N'ont-ils pas les mêmes joies, les mêmes douleurs, les mêmes affections que les autres hommes? Leur esprit, en un mot, n'est-il pas plus vaste que leur science, et n'ont-ils point des aspirations étrangères à leur recherches habituelles? Qui donc satisfera cette portion de leur nature et les entretiendra des choses humaines par excellence? Ils n'ont point le loisir d'y songer ou n'y songent que dans l'intervalle de leurs travaux, quand leur âme fatiguée n'est plus digne de ces nobles matières. La poésie seule peut alors remplir le vide de leur cœur; elle seule peut les entraîner loin du monde réel, peut les émouvoir et les occuper de grandes questions, sans demander à leur intelligence de nouveaux efforts; car un précieux avantage des monuments littéraires, c'est qu'ils s'emparent des facultés et n'exigent pas, comme les œuvres didactiques, l'exercice d'une attention réfléchie.

Mais si l'art est une nécessité pour l'auditeur, il en est une plus impérieuse encore pour le poëte. En effet, celui-ci, doué d'une puissance morale supérieure à celle de la multitude, éprouve davantage l'inquiétant désir d'employer ses forces spirituelles. S'il ne détourne de la vie ordinaire son exquise sensibilité, elle deviendra pour lui une source de tortures. Par cela même qu'il goûte mieux les beautés de l'univers, il s'irrite plus profondément à l'aspect du mal, et les chagrins lui causent des souffrances exceptionnelles. Il a donc besoin, comme Saül, que les airs dolents de la cithare apaisent le démon de son cœur; il a besoin d'épancher dans une œuvre idéale cette puissance orageuse qui bouleverserait son âme : le travail de la pensée est pour lui la première condition du bonheur. Otez-lui ses songes décevants, il périra bientôt dans un incurable ennui. Faut-il s'étonner encore de ce que toutes les exigences de la matière s'effacent devant ces aspirations immatérielles? Faut-il s'étonner encore de voir tant de jeunes élus braver les horreurs du dénûment pour satisfaire les divines propensions de leur âme? Offrez-leur donc, êtres grossiers, offrez-leur ces jouissances qui vous remplissent d'une brutale ivresse; offrez-leur vos mets délicieux, vos splendides hôtels, vos éclatantes parures, et lorsqu'ils seront environnés de ce luxe, défendez-leur l'étude, la rêverie, les longues méditations, défendez-leur les saintes extases dans la paix religieuse des nuits. Vous verrez un sourire de dédain flotter sur leurs lèvres ; vous les verrez déposer en silence vos riches manteaux, prendre une seconde fois le bâton de houx, et s'en aller, pauvres comme Job, mais grands comme la poésie qu'ils chérissent, savourer librement l'air inspirateur des cieux.

Le caprice annonce une âme faible, que certains pouvoirs, l'imagination, par exemple, ou une sensibilité fantasque, égarent dans une multitude de désirs étranges. Or, je le demande, cette bizarrerie annonce-t-elle un vrai poëte ? Ne doit-il pas, au contraire, avoir une âme bien organisée, une âme harmonieuse comme ses productions? Ne doit-il pas joindre aux qualités purement poétiques une belle intelligence, une mémoire sûre, une attention vigoureuse et une force d'enchaînement logique peu ordinaire? S'il ne réunissait tous ces dons, comment pourrait-il exécuter des chefs-d'œuvre ? Il ne serait en état de comprendre ni la nature, ni le drame social, et encore moins de les peindre. Il n'aurait pas la vigueur nécessaire pour élaborer une longue composition, intimement liée dans toutes ses parties. Ces facultés seules donnent des notions claires sur l'essence des choses, et une rectitude spirituelle qui maintient l'âme dans les voies générales de la poésie. Or, c'est là l'unique moyen d'intéresser tous les hommes ; la muse paraît alors leur conscience personnifiée ; elle idéalise leurs sentiments les plus secrets, elle leur dévoile les abîmes les plus mystérieux de leur esprit, elle éveille, elle fait murmurer à son haleine, comme un instrument enchanté, leurs souhaits les plus profonds, leurs tendances les plus douces, leurs rêves les plus magiques.

Le caprice forme si peu l'essence de la poésie qu'il annonce toujours en se montrant la fin d'une période littéraire. Lorsque les hommes amollis par une longue paix, blasés par un long commerce avec les livres, ont perdu cette énergie interne qui porte l'âme à s'occuper des grands mystères; lorsqu'ils cessent d'éprouver ces orageuses secousses dont la mémoire permet seule d'atteindre aux grands effets poétiques, les intelligences relâchées s'abandonnent à mille fantaisies. Ce n'est plus la destinée humaine qui les occupe, ce ne sont plus les riches tableaux de l'univers matériel, ni les sombres inquiétudes dont la vie future remplit toute organisation puissante. Elles s'amusent à versifier l'histoire d'un lutrin ou d'un perroquet, elles vous entretiennent prolixement d'une boucle de cheveux ou d'un seau dérobé. Lorsqu'une nation écoute un chantre assez frivole, assez puéril pour décrire minutieusement les roues d'une horloge, pour adresser une ode aux mânes d'un passereau, soyez sûr qu'elle est à jamais bannie de l'Éden poétique, si de violentes crises ne la métamorphosent et ne renouvellent ses idées.

Nous croyons maintenant avoir prouvé que l'illustre académicien entend fort peu les questions générales de critique et de littérature. Non-seulement il les évite toujours, mais lorsqu'il est contraint de les aborder, il s'y fourvoie d'une manière si étrange que l'on doute malgré soi de son aptitude pour l'enseignement. Avec une étourderie semblable, il était impossible que M. Villemain ne tombât pas dans une foule de contradictions. Il serait aisé d'en réunir quelques centaines; nous négligerons toutefois ce travail peu attrayant, et nous nous bornerons à en citer deux. Il déclare d'abord, par exemple, l'étude de nos anciens monuments littéraires indispensable, puis au moins inutile.

« On s'écarte aujourd'hui du caractère de notre langue, « par recherche et par ignorance. L'acception primitive « des mots, leur sens natif et partant leur vérité, leur « grâce s'est altérée. On innove, non pas dans le génie de « notre langue, mais contre son génie, toujours clair et

« précis. *S'il est un préservatif contre cette erreur,* « *c'est l'étude de l'antiquité française, en remontant* « *jusqu'à Froissart et à Joinville.* »

« Sans doute nous ne voulons pas médire de cette en« thousiaste et savante imitation, qui transporte le poëte « dans d'autres mœurs et *l'enrichit des beautés d'une* « *autre langue*. Que n'a point dû Milton à la Bible et à « Homère? Et le plus libre, le plus capricieux, le plus « charmant des poëtes, Arioste, que n'a-t-il pas pris à « l'antiquité? Mais quand l'imitation *est une étude de* « *langue et de style sur des modèles indigènes, elle ne* « *produit, quel que soit l'art de l'écrivain, qu'une per*« *fection apparente.* »

Après avoir tourné en dérision le théâtre de Shakspeare, il regrette amèrement que nos tragiques n'aient pas été inspirés par lui.

« Dans le *Spectateur*, dit-il, le tumulte, la confusion « sanglante de la scène anglaise est l'objet de fines et « sévères critiques. Que diraient nos novateurs des juge« ments que voici : La tragi-comédie, telle que l'a faite le « théâtre anglais, est une des plus monstrueuses inven« tions qui aient jamais passé par la tête d'un poëte. On « pourrait aussi bien imaginer d'enchevêtrer dans un « même poëme les aventures d'Énée et celles d'Hudi« bras. »

« Addison et ses amis ne s'élèvent pas avec moins de « force contre cette profusion de meurtres qui jonchent « la scène anglaise, tout cet attirail de mort qu'elle a dans « ses magasins et qui a passé dans ceux de notre théâtre. « Il est curieux de les voir opposer Sophocle à Shakspeare; « *et cet exemple prouvera que tout n'est pas à faire* « *dans la critique, et que l'ancienne régularité de* « *notre théâtre s'appuyait sur une savante analyse du* « *cœur humain.* »

Dans une autre page, M. Villemain se réfute ainsi lui-même : « Nous regrettons que Shakspeare n'ait pas eu en « France un autre introducteur que Voltaire, qu'il ne nous « ait pas été connu plus tôt, à une époque moins avancée « de la langue et du goût ; enfin qu'il ne se soit pas assi- « milé à nous, comme un des éléments de notre création « théâtrale, au lieu d'être invoqué pour la détruire. Qui « de nous, lisant Shakspeare, n'a regretté parfois que « Corneille n'ait pas eu ce plaisir, et ne s'est dit que l'art « peut-être y aurait gagné ?

« Corneille échauffa son puissant génie à la flamme de « Caldéron, de Lopez de Vega, etc. S'il se fût également « approché du théâtre anglais, si, lorsqu'il commençait à « languir, après ses grandes créations, il eût été touché « par Shakspeare, avec quelle énergie l'auteur de *Rodo-* « *gune* aurait-il pu reproduire *Lady Macbeth?* Même sur « les Romains, n'eût-il pas appris quelque chose dans le « *Coriolan* de Shakspeare ? Et quelles vues sur la forme « tragique des sujets modernes son génie neuf et hardi « n'aurait-il pas recueillies dans *Richard III*, dans « *Henri VIII?* Corneille n'avait pas le préjugé qui do- « mina plus tard. Il ne dédaignait pas l'obscurité de nos « temps barbares. »

Mais l'irréflexion de M. Villemain ne l'entraîne pas seulement à se contredire, elle lui fait en outre porter, dans bien des circonstances, de singuliers jugements. Il appelle Longin un homme rare, passionné pour les lettres, pour le beau idéal ! « Cette espèce d'idolâtrie littéraire, s'écrie- « t-il, a suffi pour animer le rhéteur grec d'une verve « qui nous attache et nous intéresse encore. C'est là le su- « blime de la critique, c'est son œuvre d'inspiration. » Longin, un homme inspiré ! Lui, le vague paraphraseur qui s'éloigne perpétuellement de son sujet, qui ne l'aborde pas une seule fois, et, au lieu d'approfondir une si belle matière, compose une rhétorique bien inférieure à celle d'Aristote ! Lui qui regarde comme les principales sources du sublime le choix des mots, l'élégance de la diction et l'arrangement des paroles « dans toute leur magnificence et leur dignité ! » Voilà certes un singulier panégyrique ! L'homme qui a pu confondre la poésie avec le langage ne le mérite assurément pas. L'admiration enthousiaste de M. Villemain pour les mesquines et insignifiantes productions de la Harpe, pour les illisibles critiques de Marie-Joseph Chénier, ne prouve pas non plus beaucoup en sa faveur.

L'utilité de ses ouvrages ira donc sans cesse en diminuant. M. Villemain, comme nous l'avons remarqué d'abord, est un homme de transition; il n'a fait que préparer le succès de la nouvelle école. Le plus grand nombre de ses jugements sont frappés du sceau romantique. Il n'a pas cette vénération sûperstitieuse pour les anciens, qui rend si grotesque notre vieille critique, et ne l'a pas empêchée de méconnaître le génie grec. Ne pouvant non plus se résoudre à partager les espérances modernes, il flotte au gré de mille impressions diverses. Il s'annonce comme un éclectique, « en ce sens, dit-il, que nous aimons tout ce « qui est beau, ingénieux, nouveau, n'importe quelle soit « l'école. » Cette tolérance dans les murs de la Sorbonne peut déjà passer pour un progrès; la monomanie classique touchait à sa fin, puisqu'un homme qui aurait dû la partager s'en éloignait comme d'un fanatisme absurde. Mais l'indécision de M. Villemain ne lui a permis d'aborder franchement aucun problème ; il n'a pu émettre des idées nouvelles; il n'a pu rien étabir, ni exercer une action durable.

La seule partie de ses leçons qui présente un intérêt moins éphémère, c'est la partie purement historique. Ses ouvrages sont un dépôt de faits qu'il est plus agréable d'aller chercher là qu'ailleurs. L'aisance avec laquelle il les rassemble en groupes animés accroît le charme inhérent à ces études. On le suit comme un guide plein de science, dont la parole féconde tire de la poussière les races oubliées, pendant qu'il vous montre et vous explique les monuments élevés par leurs mains. Toutefois son aptitude en ce genre a des bornes. Il saisit plutôt l'extérieur des choses que leur organisation intime. Lisez son histoire de la poësie au moyen âge ; nous révèle-t-il les caractères fondamentaux de cet art si longtemps dédaigné ? Nous enseigne-t-il comment il se distingue des littératures païennes ? Nous fait-il pénétrer dans le sanctuaire de la vie poétique chez nos aïeux ? Sait-on, après avoir terminé, quels sentiments nouveaux palpitaient au fond des cœurs et changeaient les goûts en même temps que l'existence ? Il faut bien dire que non. L'auteur n'a point eu la force nécessaire pour comprendre le système organisateur d'où sortait la foule des œuvres partielles. La seule manifestation que l'on trouve à cet égard dans son cours de littérature est la suivante : « Y a-t-il là (au moyen âge) une « nouvelle époque pour l'esprit humain, au moins dans les « arts ingénieux de l'imagination et du goût ? Je le croi- « rais. » Il n'a pas même osé dire : *Je le crois.*

Ainsi, quoique M. Villemain ne soit pas poëte, comme le démontre suffisamment Lascaris, son talent ressemble à celui des artistes. Ce n'est pas une qualité scientifique, mais un don personnel ; il n'élabore pas des idées, il exprime des sentiments. Il ne découvre pas de ces notions générales qui deviennent la propriété de quiconque en saisit le sens, il énonce des opinions sur des objets particuliers. Ses livres nous apprennent ce qu'il pense de tel ouvrage ou de tel auteur, mais ils n'apprendront jamais à penser, ils ne formeront le goût de personne. Ses avantages sont incommunicables, parce qu'ils sont instinctifs. Or, de toutes les dispositions, c'est la moins favorable à l'enseignement. Il n'en existe point qui rende un homme plus inutile, car si elle permet de réjouir les esprits, elle vous ôte le moyen de les éclairer. Elle donne à l'auditoire bonne opinion de vous, mais le laisse tel qu'il était loin de votre chaire.

Si tous les auteurs avaient un caractère aussi individuel, la race humaine tomberait dans une funeste immobilité. Comme elle vit d'une existence générale, qui domine et embrasse celle des particuliers, elle repose tout entière sur des principes généraux. Ces principes introduits fatalement dans les âmes par la puissance des choses d'abord, ensuite par la force de l'exemple, de l'usage, de l'autorité, composent la richesse morale des nations. Ils changent peu à peu la face de la terre, en gouvernant le corps social et en modifiant les esprits. Eux seuls rendent le progrès possible, car ils forment le seul patrimoine que les générations puissent se transmettre. Tout le reste, qualités personnelles, trésors longuement recueillis, menaçantes bastilles, pompeux édifices, tombe sous les assauts multipliés des ans. Et tandis que ces biens éphémères disparaissent, les vérités générales grandissent. Mieux comprises tous les jours, plus franchement reconnues, plus habilement appliquées, elles flottent sur le monde ainsi qu'une éternelle lumière. Les bienfaiteurs de notre espèce, les héros du genre humain sont donc ceux qui lui apportent des idées fondamentales, abstraites, universelles et grossissent par là son pouvoir en même temps que sa science.

CHAPITRE VI.

Réflexions sur la vérité dans l'art et sur la composition, par M. Alfred de Vigny. — Débuts de M. Sainte-Beuve. — Tableau de la poésie française au seizième siècle.

Dans la même année où le futur ministre obtenait une vogue soudaine, M. de Vigny obtenait un succès non moins flatteur. Ses poëmes avaient, pour ainsi dire, ébauché sa réputation ; l'admirable *Cinq-Mars* vint la parfaire. De tous les auteurs actuels, c'est celui qui a toujours eu le goût le plus sûr, les idées les plus justes, le caractère le plus noble et l'âme la plus bienveillante. Ce serait pour nous une satisfaction que d'analyser ses ouvrages, qui nous semblent avoir été mal appréciés par la critique ; mais la nature de ce livre s'y opppose. Nous ne devons nous attacher qu'au petit nombre de ses pages théoriques.

Ses *Réflexions sur la vérité dans l'art* constituaient, à l'époque où elles virent le jour, un phénomène exceptionnel. Les réformateurs, nous l'avons dit, comprenaient peu leur œuvre : ils marchaient au hasard vers des parages inconnus. Or cet opuscule annonce un talent d'un autre genre; il ne manque certes pas d'esprit philosophique. M. de Vigny distingue très-habilement la vérité idéale du vrai positif. L'un copie les formes vulgaires de la réalité; il peint minutieusement l'existence quotidienne; il croit donner une image plus fidèle, parce qu'il se préoccupe des mille aspects du variable et du contingent. Mais, tandis qu'il arrête ses yeux sur le fait, l'essence lui échappe. Il a le détail et n'a point l'ensemble, il a des formes particulières et n'a point la vie. L'artiste idéal est le seul qui la reproduise ; il va droit au fond des choses, il en saisit les principes et les groupe harmonieusement. L'individuel ne lui cache pas le général. Or, l'humanité n'aime que cette dernière espèce de vrai, ou du moins lui sacrifie toujours le réel. Dans l'histoire, par exemple, elle néglige les éléments divers et insubordonnés pour les traits typiques. Elle rejette d'une époque ou d'un grand caractère ce qui en affaiblirait l'unité. Elle prête aux héros des discours en harmonie avec leur nature ; elle les complète et y met la dernière main.

Observons toutefois que cette vigueur de l'artiste, qui domine les fluctuations du réel, n'est pas la vigueur du philosophe qui abstrait. Celui-ci cherche à se représenter le modèle unique, le divin exemplaire des choses ; il constate l'essence des objets et en reste là. Pour le poëte, elle n'est qu'un point de départ ou un itinéraire : elle l'empêche de se fourvoyer au milieu des attributs exceptionnels. S'il invente des hommes, ils posséderont les caractères généraux de l'humanité. Il ne fondera pas une pièce sur une simple anomalie, comme le rival impuissant de Shakspeare, ce Ben Johnson qui dessine des personnages uniquement spécifiés par un caprice. Mais il ne se bornera point non plus à reproduire les éléments constitutifs ; il y joindra des éléments individuels, sous peine de ne pas offrir la ressemblance de la vie ; le général, dans son œuvre, ne se présentera que sous les traits du particulier. L'histoire lui sera d'un grand secours pour atteindre ce but ; elle lui fournira des couleurs et des lignes déterminées qui localiseront et animeront ses héros. Voilà des idées aussi justes que profondes ; M. de Vigny, en les émettant, s'est rencontré, à son insu, avec les grands théoriciens de l'Allemagne, surtout avec Kant, Hegel et Schiller.

Après avoir publié ces *Réflexions*, il quitta pour longtemps le domaine de l'esthétique. Il n'y rentra qu'en 1840, à propos d'une noble infortune. On le vit alors combattre les erreurs de nos juges littéraires sur ce qu'ils nomment *la charpente*. Cette charpente, c'est la composition, et rien n'est absurde comme le dédain qu'on affiche pour elle. Aucune partie de l'art n'a plus d'importance. Presque tous les mérites de l'ouvrage en dépendent. Sa tâche est effectivement très-étendue : elle choisit le sujet, invente les caractères et l'action, coordonne l'ensemble et les détails. Dans la poésie soit épique, soit simplement narrative, soit dramatique, elle exécute la principale besogne ; celle du style est peu de chose relativement à la sienne. Le travail du style n'occupe la première ligne que dans les genres où le plan devient superflu : l'ode et la satire entre autres. Elles n'expriment que des émotions, que des pensées ; elles doivent plaire par la forme, autrement elles ne plairaient pas du tout, puisque c'est l'unique moyen dont elles disposent. Mais l'art objectif a de bien plus vastes ressources, et il ne lui est point permis de l'oublier. Il trace le tableau du monde et de la vie humaine ; il a d'autres conditions à remplir, d'autres effets à obtenir. La critique française a révélé une grande ineptie en louant toujours l'élocution d'une manière exclusive. Outre qu'elle ignorait ses véritables lois, elle négligeait ainsi des problèmes de la dernière gravité.

Ces considérations ne me paraissent pas moins belles que les précédentes. Il est fâcheux que l'auteur de *Cinq-Mars* n'ait pas plus souvent débattu des questions littéraires. Sa lucide intelligence a fait faute à ses compagnons de route. Pendant qu'il se taisait, de puérils sermonneurs endoctrinaient le public ; M. Sainte-Beuve répandait sur l'école nouvelle de profondes ténèbres.

Le sort des hommes de pensée présente les contrastes les plus bizarres, les différences les plus injustes. Les uns pénètrent dans la vie comme dans une mine; tout leur est obstacle et pierre d'achoppement. Il leur faut sans cesse déployer une opiniâtre vigueur, creuser leur route au sein d'une masse rebelle et faire sauter les granits qui leur barrent le passage. Les autres n'ont point, à beaucoup près, autant de mal; l'existence s'ouvre pour eux comme une allée de parc; s'ils doivent d'abord monter quelques marches, cette peine insignifiante rend plus douce la paisible promenade qui succède. Elle les met en vue, elle agrandit l'horizon sur lequel ils planent, elle leur donne l'air d'avoir escaladé la gloire à la sueur de leur front.

M. Sainte-Beuve est un de ces auteurs qui débutent dans la vie littéraire sous de magiques auspices; je défie qu'on rassemble autour d'un homme plus de circonstances avantageuses. Ni les conseils bienveillants, ni les protections efficaces, ni les amitiés encourageantes, ni le charme excitant d'une gloire précoce, ne lui ont manqué. Tout critique devrait implorer du ciel, comme une grâce extraordinaire, une position pareille à la sienne lorsqu'il a pris son brevet de réformateur. Jeter dans la poussière des principes minés par la base, ce n'était pas une tâche bien rude. Depuis longtemps la nation marchait vers une autre littérature : madame de Staël et Chateaubriand l'avaient lancée en pleine carrière; Lamartine et Hugo achevaient de la conduire au but. C'est alors (1826) que M. Sainte-Beuve se chargea de défendre les novateurs. Quel admirable instant! Au sein d'une paix profonde, tous les regards étaient fixés sur la jeune école; la lutte même qu'elle avait à soutenir la rendait plus intéressante et donnait du poids aux moindres paroles de ses chefs; aucune idée importante ne pouvait passer inaperçue; les lecteurs ne craignaient ni le sérieux ni la fatigue, et c'était le moment, ou jamais, d'expliquer la nature aussi bien que les droits du romantisme.

Voilà quelle était la mission de M. Sainte-Beuve. Critique officiel du parti, solennellement chargé de faire ressortir les avantâges de la réforme et de prouver combien elle était nécessaire, il devait montrer le but qu'elle se proposait. Sans indiquer sa nature, on ne pouvait ni la défendre régulièrement, ni assurer sa victoire. Agir d'une autre manière, c'était se battre pour un fantôme et vouloir imposer au goût général un art dont on ne connaissait pas même les premiers éléments. Tout le monde s'attendait à voir formuler la théorie de l'art moderne; l'examen suivant montrera si Joseph Delorme y est parvenu.

La plus ancienne proclamation faite par M. Sainte-Beuve est le *Tableau de la poésie française au seizième siècle*. Son but, en composant ce livre, était de rattacher l'école actuelle à une école antérieure, de montrer qu'elle n'est point fille du hasard, et de lui donner des aïeux. Cette idée mérite un sincère éloge. En effet, tant que la littérature nouvelle passait pour un fruit spontané, sans lien avec l'existence précédente de la nation, il était permis de la regarder comme l'œuvre du caprice, et de s'attendre à la voir disparaître bientôt sous cette rafale éternelle qui chasse les circonstances l'une devant l'autre. Un art grandi au sein d'une chaleur éphémère pouvait ressembler à ces fleurs trop hâtives, qu'anéantissent les derniers froids de la saison rigoureuse. Il fallait donc prouver que la poésie romantique, loin de s'être élancée tout à coup hors du sol, avait chez nous des racines vivaces et profondes. Ce n'est pas une plante annuelle, mais un chêne contemporain des martyrs et de saint Louis [1].

Les travaux de tout genre exécutés depuis deux siècles rendaient la tâche aisée. Il ne s'agissait plus que de réunir toutes les idées éparses concernant l'art moderne, de les approfondir, de les mettre en ordre et de les compléter. Peu à peu une image nette du romantisme se serait dégagée de leur sein : on aurait pu en donner une définition exacte, et bien des erreurs auraient été prévenues.

---

[1] Dans une ou deux phrases, M. Sainte-Beuve paraît entrevoir cette idée, mais il ne l'adopte point et n'en devine nullement l'importance.

Ce labeur demandait surtout de la méthode et une assez large connaissance des œuvres modernes. Il n'y a pas là de quoi effrayer l'entendement humain. Les causes qui ont produit le moyen âge sont au nombre de sept ou huit : il fallait tout simplement les compter et les analyser. En les comparant avec les mobiles de la vie et de la littérature païennes, en notant leurs similitudes et leurs différences, on aurait bientôt su caractériser notre poésie de la manière la plus nette, et cette description eût reflété sur la poésie antique une merveilleuse lumière. Si l'on nous objectait que nous peignons l'entreprise sous de trop agréables couleurs, nous répondrions qu'il n'y a point à choisir. Ou bien ne vous mêlez pas de critique, ou bien acceptez toutes les conséquences de votre détermination. Les difficultés n'importent guère ; il s'agit d'atteindre le but, et non pas de discuter la longueur du chemin. Une vaste question se présente ; il faut la résoudre, et obtenir la vérité, à quelque prix que ce soit.

Au lieu de suivre cette marche rationnelle, que fait M. Sainte-Beuve ? Il choisit arbitrairement dans le passé une période dont la littérature lui semble avoir des analogies avec les réformes de l'école naissante ; il la prend pour modèle, il s'y cantonne, il en fait une sorte de bastion, d'où il tourmente ses adversaires ; mais, trop occupé des escarmouches, il oublie les grandes opérations qui lui assureraient une victoire définitive. On dirait, à l'entendre, que le seizième siècle n'a pas eu de prédécesseurs ; il le considère isolément, il supprime derrière lui le moyen âge, il le détache du continent de l'histoire générale, pour en former une espèce d'île cernée par une eau profonde.

Quels changements avaient eu lieu dans l'esprit des hommes depuis la destruction du paganisme? De quelle façon les idées chrétiennes avaient-elles déplacé le point de vue poétique? Quelles métamorphoses de l'intelligence avaient préparé les métamorphoses de l'art? Ces questions fondamentales ne préoccupent guère M. Sainte-Beuve. Il murmure quelques phrases sur le roman de la Rose, sur Charles d'Orléans et sur Villon; puis, satisfait de ces vains prolégomènes, il entre en matière sans nulle inquiétude.

Une fois établi dans le seizième siècle, il pouvait du moins le parcourir de la base jusqu'au faîte. Loin de s'aheurter à la forme, il devait chercher le sens intime de l'art pendant cette période, et se demander quels étaient alors les foyers communs d'inspiration. *Ab Jove principium;* il faut toujours, lorsqu'on parle de poésie, s'enquérir d'abord de son origine intellectuelle. Non pas que je veuille le moins du monde attenter aux droits de l'expression et lui ravir son importance; la juger avec dédain, ce serait témoigner peu de discernement : la littérature ne saurait exister sans le respect du style; mais, comme c'est la pensée qui le détermine, comme il est le vêtement de l'esprit et se moule sur ses contours, la raison exige qu'on examine celui-ci en premier lieu. Or, M. Sainte-Beuve n'y songe point; il a l'air de croire que la forme subsiste par elle-même, indépendamment de toute circonstance psychologique. Et il n'omet pas seulement les idées : l'état du royaume, le caractère des gouvernants, la situation du peuple, les mœurs des classes nobles, tout reste noyé dans l'ombre. Ainsi, après avoir fait abstraction de l'histoire, il fait encore abstraction de l'âme et de la société. Il tire sur le monde, sur l'intelligence, un épais rideau, et se figure qu'ils n'existent plus. Depuis vingt-cinq années cependant la critique suivait une autre méthode : M. Sainte-Beuve était entouré de leçons qui lui indiquaient la bonne route. Pourquoi s'est-il fourvoyé dans un chemin de traverse qui ne mène à aucun but ?

Considérer isolément la forme, la détacher, pour ainsi dire, de sa tige, et croire qu'elle se produit elle-même, sans aide et sans auxiliaire, c'était déjà une erreur déplorable. L'auteur des *Critiques et Portraits* a su la rendre encore moins admissible. Effectivement, on peut avoir sur la forme des opinions diverses, on peut rétrécir ou étendre son domaine. Si on la prend dans le sens le plus large, il devient malaisé de la circonscrire. Il est une multitude de cas où elle s'unit tellement à la pensée, qu'on les distingue avec peine. On serait en droit de soutenir, tantôt que le sujet seul constitue le patrimoine de cette dernière, puisque, un même fonds étant donné, chacun lui tisse une enveloppe différente; tantôt que la pensée règne d'un bout à l'autre de l'ouvrage, puisque cette prétendue enveloppe se compose des notions de détail, et, pour ainsi dire, des monades agrégées à la monade supérieure, vassaux de même nature que leur chef.

Prenons la métaphore pour exemple. Suivant tel juge, elle ne sera que le vêtement d'une idée, que le fourreau symbolique d'une conception; aux yeux de tel autre, elle s'offrira comme un rapport saisi ou établi par l'intelligence, soit entre une idée et un objet matériel, soit entre un objet matériel et une idée. Elle naît d'une action très-vive, très-énergique de l'entendement. Que restera-t-il donc à la forme de ce point de vue spiritualiste? La grammaire et la prosodie. Le langage avec ses lois constitue alors le seul moule dans lequel l'esprit doive fatalement s'épancher; les autres portions de l'art sont la substance même qu'il y verse.

Mais, si un spiritualisme exagéré pousse à restreindre ainsi l'idée de forme, un violent matérialisme produit des résultats identiques. On conçoit en effet que, du jour où la partie morale de la littérature perd son charme aux yeux d'un critique ou d'une nation, la partie extérieure, et la seule qui joue évidemment dans l'art le rôle que joue le corps dans l'organisation humaine, c'est-à-dire les mots, la syntaxe, la versification, obtienne tout l'intérêt qu'a perdu la pensée. L'âme ne sent plus le prestige de la poésie; son attention se rabat sur l'idiome. Voilà comment finissent toutes les périodes littéraires; lorsque la flamme divine qui les animait se retire, lorsque les sources morales de l'inspiration tarissent, que les hommes désenchantés ne lèvent plus leurs regards vers la sphère idéale, on oublie que l'art est le rêve éternel d'un monde meilleur. La justesse des expressions, l'élégance des phrases, l'harmonie du discours, sont les seules qualités dont on parle désormais. Quand les rhéteurs uniquement occupés de technique envahissent une littérature, on peut s'attendre à la voir bientôt mourir, car leur présence même annonce qu'elle est rongée d'un mal incurable. Il faut alors que de nouveaux sentiments, que de nouvelles idées, amènent l'aurore d'une nouvelle époque, ou c'en est fait de l'art chez un peuple ainsi dégénéré.

Mais, quelque loin que soit parvenu le matérialisme littéraire de certains hommes, nul n'a mis à suivre cette route une aussi aveugle opiniâtreté que M. Sainte-Beuve. Pour lui, l'art tout entier consiste dans le maniement du langage, dans le choix des termes, dans l'habile emploi de la césure et des rhythmes divers. Les mots, la prosodie, les formes grammaticales, sont l'éternel point de mire de son observation. Au delà, ses yeux n'aperçoivent qu'une nuit immense où tremblote de loin en loin quelque pâle étoile, où glissent au milieu des vapeurs quelques sombres fantômes. C'est une espèce d'enfer que sa critique; l'âme et ses désirs, la nature et ses splendeurs, le souverain arbitre et ses mystérieux projets en sont rigoureusement bannis. Toutes ces hautes considérations morales, sans lesquelles le pouvoir de la poésie demeure incompréhensible, font place aux remarques philologiques, aux détails d'exécution. Les rapports qu'il signale entre l'école moderne et l'école du seizième siècle sont toujours des rapports matériels de facture. Dans le courant du volume, il s'extasie toutes les fois qu'il en trouve l'occasion, sur « cet « alexandrin primitif, à la césure variable, au libre en« jambement, à la rime riche, qui fut d'habitude celui de « Dubellay, de Ronsard, de Daubigné, de Regnier, celui « de Molière dans ses comédies en vers, et de Racine dans « ses Plaideurs. Il se félicite, en lisant nos vieux poëtes, « de voir à chaque pas se confirmer une tentative récente, « et de la trouver si évidemment conforme à l'esprit et aux « origines de notre versification. »

Lorsqu'il a terminé son livre et qu'il s'agit de conclure, il trace le tableau suivant de l'insurrection littéraire :

« En secouant le joug des deux derniers siècles, la « nouvelle école française a dû chercher dans nos origines « quelque chose de national à quoi se rattacher. A défaut « de vieux monuments et d'œuvres imposantes, il lui a « fallu se contenter d'essais incomplets, rares, tombés « dans le mépris ; elle n'a pas rougi de cette misère domes« tique, et a tiré de son chétif patrimoine tout le parti « possible. André Chénier, de qui date la réforme, paraît « avoir lu quelques-uns de nos anciens poëtes, et avoir « compris du premier coup *que ce qu'il y avait d'origi« nal en eux, c'était l'instrument. En le reprenant « sans façon, par droit d'héritage, il l'a dérouillé, re« trempé et assoupli.* Dès lors, une nouvelle forme de « vers a été créée. Depuis André Chénier, un autre per« fectionnement a eu lieu. Toute sa réforme avait porté « sur le vers pris isolément; il restait encore à essayer les « diverses combinaisons possibles. Déjà Ronsard et ses « amis avaient tenté beaucoup en ce point. L'honneur de

« recommencer et de poursuivre ce savant travail était « réservé à Victor Hugo. Sans insister plus longuement ici « sur un résultat qu'il nous suffit de proclamer, l'on peut « donc dire que partie instinct, partie étude, l'école nou- « velle en France a continué l'école du seizième siècle sous « le rapport de la facture et du rhythme. »

Il affirme que ce sont là les seuls liens par lesquels la naissante poésie se rattache à la vie antérieure de la nation, et il ajoute : « Je ne sais s'il faut regretter que ces « liens ne soient pas plus nombreux ni plus intimes, et « qu'à l'ouverture d'une ère nouvelle, en nous lançant « sur une mer sans rivages, nous n'ayons pas de point fixe « où tourner la boussole et nous orienter dans le passé. Si « aucun fanal ne nous éclaire au départ, du moins aucun « monument ne nous domine à l'horizon et ne projette « son ombre sur notre avenir. »

Ce passage est formel : d'un coup de plume, M. Sainte-Beuve efface deux mille ans dans l'histoire de l'humanité. Nous autres modernes, nous ne relevons plus de nos ancêtres ; nous sommes fils de notre caprice, et nous errons, au gré du hasard, *sur une mer sans rivages*. Il serait inutile de chercher à saisir quelques rapports entre les poëtes du dix-neuvième siècle et l'esprit général qui a enfanté la civilisation actuelle ; le romantisme est un effet sans cause, une plante sans racines. La forme de nos vers et de nos strophes constitue seule un point de similitude avec le passé qui nous donne le droit de regarder comme nos maîtres cinq ou six auteurs jadis glorieux, qui ont vécu dans une époque fort restreinte. Voilà le dernier mot de M. Sainte-Beuve.

D'aussi faibles résultats ne méritaient point la peine qu'il a prise. Non-seulement ils n'ont pas une grande valeur intrinsèque, mais ils ne changeaient point l'état de la question. Dire que les jeunes poëtes *rimaient* comme de vieux poëtes oubliés, ce n'était nullement leur découvrir une généalogie. Les hommes rétrogrades pouvaient, en toute justice, repousser une littérature qui ne s'appuyait point sur une base nationale, que ses défenseurs annonçaient comme une production instantanée, comme une œuvre de fantaisie, que le succès n'avait pas encore revêtue de son prestige, et qui, néanmoins, sans motif ni excuse, voulait détruire une manière consacrée par deux siècles d'admiration. A présent même, les plus obstinés d'entre les classiques pourraient opposer à M. Sainte-Beuve ces fins de non-recevoir, car il n'a pas changé de principes. Dernièrement, il glissait dans une notice la phrase qu'on va lire : « Nos générations, à nous, romanesques et poétiques, n'ont guère eu pour mot d'ordre « que la fantaisie. »

Au reste, sans ce matérialisme exclusif, son livre, comme il l'a conçu, aurait été impossible. Admettons en effet que l'on entreprenne avec des idées plus larges, avec un sentiment plus profond et plus éclairé de l'art, un ouvrage historique dans le but de justifier la littérature actuelle en lui donnant une source vénérable, le premier pas à faire sera d'analyser le monde chrétien; le deuxième, de prouver que le romantisme est une conséquence inévitable de l'ordre de choses qui a succédé au paganisme. Bien loin d'avoir chez nous l'importance imaginaire que lui prête M. Sainte-Beuve, le seizième siècle alors se montre sous son véritable jour, comme un siècle de transition qui prépare l'exil de l'art national : bien loin d'enfanter la poésie moderne, il la combat et la détruit, car il veut substituer l'inspiration antique à l'inspiration chrétienne. M. Sainte-Beuve lui-même a peint Ronsard, le chef de la pléiade, comme un imitateur obstiné d'Horace, de Tibulle et d'Anacréon. Non-seulement cette bande de poëtes voulait ressusciter les lettres grecques et latines, mais elle se montra plus absolue dans son engouement qu'on ne le fut par la suite, car elle essaya d'helléniser jusqu'à notre langage. Eh bien! le mépris de M. Sainte-Beuve pour tous les éléments moraux de l'art, pour toutes les portions intellectuelle de la forme est si complet, si vif, si obstiné, que cet antagonisme fondamental ne l'embarrasse pas le moins du monde. La différence du plan et des caractères, des sentiments et des principes , des effets et du style, des passions et du merveilleux; la manière si peu analogue dont les anciens et les modernes ont compris la nature, aucune de ces oppositions ne le frappe. Il pourrait même les apercevoir sans en être ému, car il s'agit là de poésie, et non point de versification.

CHAPITRE VII.

Pensées de Joseph Delorme. — Études françaises et étrangères par M. Émile Deschamps. — Fin de la restauration.

Mais quelque aveugle que fût l'amour de M. Sainte-Beuve pour la rime et la césure, la voie historique où il était engagé le conduisait par moments à effleurer certaines questions plus importantes. Il ne les traitait point, il ne les distinguait point, mais il passait tout contre, et il avait quelquefois l'air de soupçonner leur existence. Lorsqu'il put marcher à son gré, ces inutiles côtoiements cessèrent eux-mêmes d'avoir lieu. En 1829, il publia ses Poésies de Joseph Delorme . et termina le volume par une suite de pensées qui nous offrent le plus grand résultat théorique qu'il ait jamais obtenu. Dans cette espèce de code insurrectionnel, le matérialisme de l'auteur est arrivé à sa plénitude. La langue y règne sans partage, le dictionnaire y triomphe de l'intelligence; au lieu d'une esthétique, nous avons un manuel du faiseur de vers. Si de pareils écrits pouvaient agir profondément sur une nation, l'âme, cette noble exilée qui a déjà perdu le ciel, aurait encore été bannie du ciel imaginaire que lui créent les poëtes. M. Sainte-Beuve commence par mettre à l'écart le véritable père du romantisme français, l'homme du moins qui l'a présenté à l'adoption de notre siècle ; il ne voit pas que le *Génie du Christianisme* renferme une théorie des lettres modernes, non pas complète, mais assez large pour embrasser presque tous les éléments, presque tous les effets nouveaux mis au jour par les croyances de nos aïeux. « Dans toutes les querelles littéraires du temps, assure-« t-il, M. de Chateaubriand est hors de cause; chacun « l'admire à sa façon et trouve, pour ainsi dire, son « compte avec lui. Avec Bonaparte, M. de Chateaubriand « ouvre le siècle et y préside; mais on ne peut dire de lui, « non plus que de Bonaparte, qu'il ait *fait école* [1].

« Il n'en est pas ainsi d'André Chénier ni de madame « de Staël ; et, à vrai dire, l'ancien parti classique étant « définitivement ruiné, c'est entre les disciples, ou plutôt « les successeurs de ce jeune poëte et ceux de cette « femme célèbre que s'agite la querelle. Ce qui était sur-« tout inévitable, c'est la querelle de la forme et du style « qui occupe si fort les deux écoles. Mais, selon nous, « l'école poétique a pour elle toutes les raisons de gagner « sa cause. Car ne pouvant nier la gravité du *style* et de

---

[1] Voici d'autres passages qui montrent son peu d'estime pour l'auteur des *Natchez* : « Une bien forte part de la gloire de « Walter Scott et de Chateaubriand plonge déjà dans l'ombre. »

« On commence à croire que, sans cette tour solitaire de René, « qui s'en détache et monte dans la nue, l'édifice entier de Chateaubriand se discernerait confusément à distance. »

« la *forme* dans l'art, l'autre école (celle de madame de « Staël) est réduite à rappeler que le *style* et la *forme* ne « viennent qu'après les idées, les conceptions et les senti- « ments ; que réduire l'art à une question de *forme,* c'est « le rapetisser et le rétrécir outre mesure ; qu'à force de « s'attacher à la *forme,* on court risque de tomber dans « la science et de lâcher la poésie, qu'on peut être grand « poëte avec beaucoup d'indifférence pour les détails de « facture, etc., etc., toutes remarques fort justes que les « successeurs d'André Chénier sont les premiers à recon- « naître, et qui ne touchent en rien au fond de la question. « Et, en effet, parce qu'on donne certains conseils de « style, et qu'on révèle certains secrets nouveaux de « forme, on ne prétend pas contester la prééminence des « sentiments et des conceptions, et si l'on ne juge pas à « propos d'en parler, c'est que la critique éclairée des « disciples de madame de Staël laisse peu à dire sur ce « sujet, et que les idées en circulation touchant la *vérité* « *locale,* la *peinture fidèle des caractères,* la *naïveté des* « *croyances,* le *cri instinctif et spontané des passions,* « sont plus qu'il n'en faut au génie, sans pouvoir jamais « suffire à la médiocrité. »

Je ne sais trop ce que M. Sainte-Beuve entend par les successeurs de madame de Staël ; mais quelles que soient les personnes désignées, le matérialisme du jeune critique les avait frappées comme nous. Elles l'accusaient *de rapetisser, de rétrécir l'art outre mesure.* Seulement, elles avaient l'indulgence d'admettre qu'il s'occupait de forme, quand il ne rêvait que prosodie. Poussé par ses antagonistes, le héraut de l'école naissante avoue la prééminence des sentiments et des conceptions ; mais cet aveu lui ayant été arraché par la force, il a soin de dire qu'il *ne touche en rien au fond de la question.* C'est qu'il voit le point central de la dispute dans le débat relatif à la césure et à l'enjambement ; il renoncerait au ciel pour un vers bien coupé, n'eût-il du reste aucune signification. Les élèves de madame de Staël lui semblent d'ailleurs avoir épuisé la partie morale du sujet. N'ont-ils point discouru *touchant la vérité locale, la peinture fidèle des caractères, la naïveté des croyances, le cri instinctif et spontané des passions ?* Or, suivant Joseph Delorme, ces quatre principes forment une théorie complète du romantisme ; les novateurs n'ont pas besoin d'autres guides : c'est déjà *plus qu'il n'en faut.* Et il ne remarque point que ces idées sont trop générales pour constituer un système poétique ; il ne voit pas qu'elles nous offrent des préceptes de bon sens littéraire communs à toutes les époques. S'il avait lu attentivement, je ne dis pas les critiques grecs et latins, mais ce pauvre Boileau dont il se moquait, il aurait vu combien sont anciennes les maximes qu'il jugeait révolutionnaires. L'auteur du Lutrin ne dit-il pas dans un endroit :

Des siècles, des pays étudiez les mœurs ;
Les climats font souvent les diverses humeurs.
Gardez-vous de donner, ainsi que dans Clélie,
L'air ni l'esprit français à l'antique Italie,
Et, sous des noms romains, faisant notre portrait,
Peindre Caton galant et Brutus dameret.

Et ailleurs :

Qu'Agamemnon soit fier, superbe, intéressé ,
Que pour ses dieux Énée ait un respect austère.
Conservez à chacun son propre caractère.

Et ailleurs :

Que dans tous vos discours la passion émue,
Aille chercher le cœur, l'échauffe et le remue, etc.

Quant à la *naïveté des croyances*, Boileau n'y a sans doute jamais fait allusion. Mais à quoi sert d'en parler? Ou bien l'on ne croit pas, et alors il est impossible de se donner des croyances naïves; ou bien, l'on croit naïvement, et alors il est inutile de vous le prescrire.

Vous marchez donc si peu dans des voies nouvelles, aurait pu lui objecter un de ses antagonistes, que, d'après votre définition, Homère serait un excellent romantique. En effet, vous ne nierez pas qu'il observe la couleur locale, peint fidèlement les caractères, adore naïvement les dieux olympiques et fait entendre le cri spontané des passions ? Vous n'avez donc point d'idées neuves, et c'est par amour du bruit que vous frondez notre ancienne littérature. Ce langage, il me semble, aurait fortement embarrassé l'auteur de *Port-Royal*.

Mais combien son embarras se serait accru, si un partisan de Corinne lui avait reproché de définir une secte littéraire sans avoir étudié ou sans avoir compris les ouvrages de la fondatrice ! Pour prouver son assertion, il n'aurait cependant eu qu'à citer des phrases transcrites plus haut[1]. Il aurait ainsi fait voir que le jeune théoricien avait sur madame de Staël et sur les opinions de son école des idées extrêmement fausses. Elles approchent si peu du vrai qu'il semble avoir parlé au hasard. Figurons-nous-le étudiant son sujet ; l'intime accord de la définition donnée par Corinne avec les principes de Chateaubriand aurait frappé ses yeux : il se serait aperçu qu'il ne pouvait nier l'influence du grand poëte, et donner en même temps à madame de Staël des héritiers littéraires.

Voyons maintenant s'il a peint avec plus d'exactitude celui qu'il regarde comme le chef de son école. Les ouvrages d'André Chénier sont pour lui la base du romantisme; il leur attribue une importance inouïe. Outre qu'il le fait apparaître sans cesse dans le *Tableau de la poésie,* comme ces ombres qu'Ossian voyait dans tous les nuages, l'auteur des *Iambes* domine encore les pensées de Joseph Delorme. M. Sainte-Beuve répète vingt fois que *sa rime riche,* sa *césure mobile* et son *libre enjambement* ont *pourvu à tout.* Mais il n'a pas jugé cela suffisant; il a de plus écrit trois articles sur l'auteur de l'*Aveugle* à différentes époques. L'œuvre de Chénier lui sert de type; elle le guide comme ces bouées admonitrices près desquelles les vaisseaux passent et repassent, lorsqu'ils arrivent au port et lorsqu'ils en sortent. A l'entendre donc, si ses élégies avaient été perdues, le romantisme ne serait pas né. On peut d'autant moins admettre cette opinion que sa forme seule le met au rang des novateurs. Par la tournure de son esprit et par le choix de ses sujets, il relève entièrement de la Grèce et continue l'ancienne littérature française. « Cette charmante mythologie, » nous dit M. Sainte-Beuve lui-même, « que le dix-huitième siècle « avait défigurée en l'adoptant, et dont le jargon courait « les ruelles, il la recompose, il la rajeunit avec un art « admirable; il la fond merveilleusement dans la couleur « de ses tableaux, dans ses analyses de cœur, et, autant « qu'il le faut seulement, pour élever les mœurs d'alors à « la poésie et à l'idéal. » Comme s'il n'y avait pas moyen d'idéaliser les sentiments d'une période historique, sans les affubler d'ornements postiches inventés pour un autre ordre d'émotions ! « Chénier, » nous apprend encore M. Sainte-Beuve, « tenait pour la division des genres et « pour l'intégrité de leurs limites; il trouvait dans Shakspeare de belles scènes, non pas une belle pièce, etc. » Mais ici, comme tout à l'heure, la dissemblance et du fond et de la forme poétique ne l'inquiète nullement; il regarde le vers de son auteur modèle, s'assure qu'il est coupé selon ses désirs, et, ne voyant rien au delà, baptise André Chénier le Colomb du romantisme. L'espèce de suprématie théorique dont on l'a investi n'a pas d'autre cause.

---

[1] Pages 278, 279 et 280 du premier volume.

Sans doute il devra toujours être honoré comme un grand poëte ; nul n'a pour lui plus de vénération que nous-même. On ne peut toutefois lui reconnaître un mérite qu'il n'a point ; il brille plutôt par le charme de l'exécution que par la nouveauté de ses tendances poétiques. S'il a écrit cette belle phrase :

Ce n'est qu'aux inventeurs que la vie est promise :

plusieurs pages du poëme de *l'Invention* montrent quel sens il attachait à cette autre phrase :

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Il ne voulait pas dire : Faisons des vers aussi beaux que ceux des anciens; mais : Servons-nous de leurs couleurs pour peindre nos sentiments; ou, si telle n'était point son idée, ses goûts l'ont emporté sur ses résolutions. En effet, dans ce même ouvrage, il appelle l'Amérique et les îles du grand Océan :

Une Cybèle neuve et cent mondes divers,
Aux yeux de nos Jasons sortis du sein des mers.

Représenter la nouvelle Calédonie et l'archipel des Navigateurs comme d'autres Colchides aperçues par de modernes Jasons, ce n'est pas rajeunir la poésie, c'est défigurer la nature. Mais pourquoi M. Sainte-Beuve se préoccuperait-il de ces ornements inopportuns ? Chénier n'a-t-il pas la césure mobile?

Au reste, lorsqu'il a cherché à faire ressortir l'action de ce grand homme, il est tombé dans les contradictions les plus évidentes. « L'influence d'André Chénier fut grande, « dit-il, et, selon moi, toujours heureuse. Elle fut nulle « sur M. de Lamartine. Elle n'atteignit pas non plus Bé« ranger, dont les moules merveilleux étaient déjà fondus, « et les refrains de toutes parts voltigeants. Sur Victor « Hugo, l'action du novateur exhumé dut être très-réelle, « quoique indirecte et difficile à saisir. M. de Vigny avait « dans le talent des sympathies étroites avec André Ché« nier, que son *Stello* nous a reproduit si poétiquement. « J'omets quelques autres qui, venus plus tard, se ressen« tirent naturellement davantage de l'apparition d'André. » A ceux qui n'ont pas fait usage du mètre nouveau, il aurait pu joindre Barthélemy et Méry; parmi ceux que la lecture de l'illustre poëte a modifiés d'une manière insaisissable, il aurait dû ranger Alfred de Musset, et alors combien resterait-il d'élèves à Chénier? Encore ne parlons-nous ici que de la versification; pour les idées comme pour le goût spécial qu'il révèle dans ses tableaux, il n'a point eu de successeurs.

Mais l'insouciance du fond poétique et de la forme littéraire qui distingue M. Sainte-Beuve l'a entraîné bien plus loin; elle l'a conduit à ériger en précurseur de nos réformes Ponce-Denis-Écouchard Lebrun, surnommé le Pindarique. Ce serait, selon lui, un de ces hommes que la nature enfante prématurément et qui annoncent, dans une période stationnaire, toutes les splendeurs d'une époque à venir. Il aspirait au simple, au grand, au vrai; il méritait l'immortalité. Quiconque a lu Lebrun, trouvera ce jugement d'une surprenante bizarrerie. Je ne veux pas lui refuser une certaine verve, une certaine élégance de style; mais qu'il ait compris par anticipation l'art du dix-neuvième siècle, qu'il ait percé le chemin sur lequel la poésie roule de nos jours, c'est ce qu'on ne peut admettre. Il étonne bien moins comme un novateur qu'à la manière d'un histrion affublé d'anciens vêtements. Il a fait, par exemple, une ode intitulée : le Triomphe de nos Paysages; il nous y accuse de laisser *dans un oubli stérile nos bords enchanteurs*, et de ne point les célébrer comme Horace vantait son Tibur. Il se met alors à décrire tous les environs de Paris ; mais, au lieu de les peindre exactement, il barbouille sa toile de couleurs si étranges qu'il les rend tout à fait méconnaissables. Vincennes est *l'espoir des Dryades*, Passy, *fameux par ses naïades*. Il appelle les moulins à vent de Montmartre, des *enfants d'Éole qui broient les dons de Cerès :*

Vanvres qu'habite Galathée,
Sait du lait d'Io, d'Amalthée,
Épaissir les flots écumeux.

Dans les bois de Boulogne enfin, *tous les papillons de Cythère suivent d'une aile légère des cœurs par Zéphire emportés.* Si c'est là du romantisme naissant, de l'art chrétien, chevaleresque et naturel, il faut avouer qu'il se présente sous un aspect bien hétéroclite et bien dérisoire.

Voyez, du reste, à quel point les antagonistes de M. Sainte-Beuve se montraient logiques. Sa définition du romantisme ne portant que sur les vers, on retranchait Lamartine du nombre des novateurs. Il suit, disait-on, l'ancienne manière, non celle d'André Chénier. Que répondait le critique ? « L'insouciance et la profusion qui « donnent une allure si particulière aux larges périodes « de notre poëte, cette foule de participes présents tour à « tour quittés et repris, ces phrases incidentes jetées « adverbialement, ces énumérations sans fin qui passent « flot à flot, ces *si*, ces *quand*, éternellement reproduits, « qui rouvrent coup sur coup des sources imprévues, ces « comparaisons jaillissantes qu'on voit tout à coup éclore « et se briser comme un rayon aux cimes des vagues :

« tout cela n'est-il rien pour caractériser une manière ? » Ainsi, ce qui rattache Lamartine à l'école nouvelle, c'est qu'il emploie de larges périodes, une foule de participes présents, des phrases incidentes jetées adverbialement, une multitude de *si*, une multitude de *quand*, et fait de longues énumérations. Cette réplique prouve combien M. Sainte-Beuve reste fidèle à la grammaire et à la lexicologie; deux points seulement l'intéressent dans un auteur, la marche de sa phrase et la nature de son vocabulaire. Il n'aborde même pas la rhétorique, c'est une science trop élevée pour lui. Voilà probablement d'où naît l'incohérence de ses métaphores; il nous entretient sans regret de *comparaisons qui jaillissent*, puis viennent à *éclore* et se brisent aussitôt *comme un rayon* sur la cime des vagues.

Mais ces habitudes du grand poëte sont des incorrections, lui objectaient les plus entêtés; on ne saurait les prendre pour les traits caractéristiques d'un art nouveau. Furieux de cet acharnement, le critique leur répondait alors d'une voix grave et d'un air superbe : « Allez dire à « l'Éridan, roi des fleuves, qui coule par les campagnes et « sous les grands horizons de Lombardie à nappes épanchées, qu'il a tort de s'épandre et de se jouer en telle « licence. »

Malgré cette réfutation victorieuse, les *qui* et les *quand* séduisaient peu les classiques. M. Sainte-Beuve jura de leur prouver que c'était leur faute. Il se mit donc à chercher des textes justificateurs, et découvrit, non sans peine, quatre vers de Racine où abondent non-seulement les *qui* et les *quand*, mais en outre les *quelque*. Charmé d'un tel surcroît de preuves, il les mit sous les yeux de ses adversaires, et les somma de se déclarer battus. Mais que devenait alors sa définition ?

Il avait néanmoins quelques doutes sur la légitimité de son triomphe, et il essaya encore une ou deux fois de caractériser la secte littéraire dont il était l'apologiste. Il voulut montrer de quelle façon elle peignait la nature, et découvrit bientôt que « le procédé de couleur dans le style « d'André Chénier et de ses successeurs roule presque en « entier sur deux points : 1° au lieu du mot vaguement « abstrait, métaphysique et sentimental, employer le mot « propre et pittoresque ; ainsi, par exemple, au lieu de « *ciel en courroux*, mettre *ciel noir et brumeux ;* au « lieu de *lac mélancolique,* mettre *lac bleu ;* préférer aux « *doigts délicats* les doigts *blancs* et *longs*. » Le matérialisme de M. Sainte-Beuve se trahit ici d'une façon évidente. Mais ce qu'il y a de plus triste, c'est que les épithètes morales, dont il défend l'usage dans les descriptions, constituent précisément une des richesses de notre poésie. Une religion spiritualiste nous a enseigné à spiritualiser la nature.

La dernière idée de M. Sainte-Beuve est que « les poëtes « de la nouvelle école abondent en une espèce de vers « dont Rotrou a comme donné le type dans le second des « deux suivants ; c'est Saint-Genest qui parle des chré- « tiens :

> Moi-même les ai vus, d'un visage serein,
> *Pousser des chants aux cieux dans des taureaux d'airain.*

« — Les vers de cette espèce sont pleins et immenses, « drus et spacieux, tout d'une venue et tout d'un bloc, « jetés d'un seul et large coup de pinceau, soufflés d'une « seule et longue haleine. » Il cite d'autres exemples, parmi lesquels nous remarquons

> Les gants rompus, livrant les bras, les mains trahies.
> *Paul Foucher.*
>
> De grands tas aux rebords des carrières de plâtre...
> Remêlant quelque poudre au fond d'un verre d'eau...
> *Sainte-Beuve.*

Nous avouons franchement n'avoir pu saisir ce qu'il y a de plein et d'immense, de dru et de spacieux dans ces vers. Nous en sommes d'autant plus affligé, que M. Sainte-Beuve attache un grand prix à sa remarque. On la trouve non-seulement parmi les pensées de Joseph Delorme, mais encore parmi les digressions de Port-Royal. Les auteurs classiques renferment une multitude de traits que nous mettons bien au-dessus :

Je suis maître de moi comme de l'univers.
Le peuple saint en foule inondait les portiques.
Oui, je l'embrasserai, mais c'est pour l'étouffer.

Des vers de ce genre me paraissent contenir beaucoup plus de choses que tous les *tas* imaginables *aux rebords des carrières de plâtre*, quelque grands qu'ils puissent être.

La seule idée littéraire dont Joseph Delorme ait orné son recueil ne lui appartient pas ; c'est une gerbe enlevée du champ de Victor Hugo. « Le sentiment de l'art, « nous annonce M. Sainte-Beuve, implique un sentiment « vif et intime des choses. Tandis que la majorité des « hommes s'en tient aux surfaces et aux apparences, « l'artiste, comme s'il était doué d'un sens à part, s'oc« cupe paisiblement à sentir sous ce monde apparent l'au« tre monde tout intérieur qu'ignorent la plupart, etc. » ; « et il développe cet aperçu qu'il donne comme de lui. Le lecteur sait qu'il se trouve au commencement de la préface des Odes et Ballades [1].

Des personnes bienveillantes se figureront sans doute qu'un amour si exclusif de la grammaire et de la prosodie a été chez M. Sainte-Beuve une erreur de jeunesse ; elles auraient tort, car cet amour ne l'a point abandonné. Il y a peu de temps il réimprimait toutes ces considérations frivoles, montrant par là qu'il leur croyait une grande valeur. A la fin de l'obscure histoire intitulée *Monsieur Jean*, histoire dont il a pris le sujet dans une charmante pièce de Millevoie, il écrivait cette note singulière :

---

[1] Voyez le deuxième chapitre de ce troisième livre.

N. B. « Je prie les personnes qui liront sérieusement « ces études, et qui s'occupent encore de la *forme*, de « remarquer si, dans quelque vers qui, au premier « abord, leur semblerait un peu dur ou négligé, il n'y « aurait pas précisément une tentative, une intention « d'harmonie particulière par allitération, assonance, etc., « ressources que notre poésie classique a trop ignorées, « et qui peuvent dans certains cas rendre à notre prosodie « une sorte d'accent. Ainsi, Ovide, dans ses *Remèdes* « *d'amour :*

Vince cupidineas *par*iter, *Par*tasque sagittas.

« Ainsi moi-même, dans un des sonnets qui suivent :

J'ai *ra*sé ces *ro*chers que la *grâ*ce domine...
Sor*ren*te m'a *ren*du mon doux *rê*ve infini. »

Comme on le voit, bien loin de s'amender, le critique est descendu de l'idolâtrie des mots à l'idolâtrie des syllabes; il a fait un pas de plus dans son ancienne route. Faut-il en donner une autre preuve ? Tout récemment, lorsqu'il a discouru sur l'auteur de *Jean Sbogar*, ce qu'il a trouvé de plus remarquable en lui, c'est une certaine phrase infinie qui commence par ces mots : « Quand « Jeannie, de retour du lac... » Il trouve que « jamais « ruban soyeux ne fut plus flexueusement dévidé, jamais « soupir de lutin plus amoureusement filé, jamais fil blanc « de *bonne vierge* plus incroyablement affiné et allongé

« sous les doigts d'une reine Mab. » Et il ajoute que le charmant conteur était *prédestiné* à écrire cette phrase [1].

Les citations et les remarques précédentes me paraissent démontrer que l'avocat du romantisme a eu des idées entièrement fausses sur l'art moderne, et que, les débats de versification exceptés, il n'a rien compris au mouvement littéraire dont il s'était fait le guide. C'est un prosodiste, et non pas un critique. Son histoire se résume en trois mots : la césure a été son point de départ, la rime lui a servi d'étape, et l'enjambement nous offre le terme de sa course. Il a donc trahi les desseins de la Providence. Chargé par elle d'une noble, d'une douce et admirable tâche, il n'a pas su se montrer digne de ses faveurs. Il n'a point senti quels avantages lui donnait, quels devoirs lui imposait la brillante situation où elle l'avait placé ; froid, stérile et aveugle, il a méconnu les grâces dont il était l'objet, et qui eussent éveillé dans une âme plus haute une profonde reconnaissance. Mon imagination me le représente comme un poteau dressé au milieu d'un carrefour littéraire pour enseigner la bonne route aux novateurs; las de marcher sans direction, ils accouraient, ils espéraient voir fuir leurs doutes et leur anxiété. Mais, hélas! l'inscription était absente! Ils ne distinguaient aucune trace de caractères, soit qu'on eût oublié les paroles instructives, soit qu'une pluie d'orage eût effacé jusqu'à la dernière lettre. Et les pauvres catéchumènes, déçus dans leur attente, s'asseyaient au pied du vain écriteau, jetant les yeux sur la forêt immense où la bise murmurait de tristes accords, où la nuit, avec ses terreurs, descendait d'un firmament sans étoile.

---

[1] Parmi les puérilités de M. Sainte-Beuve, il ne faut point oublier sa théorie des chevilles. On a tort, selon lui, de blâmer les poetes qui en remplissent leurs productions. « Le vers ne se fabrique pas « de pièces adaptées entre elles, mais s'engendre au sein du génie « par une création intime et obscure. » Il trouve donc nécessaire de légitimer ces pauvres proscrites, de leur donner place sur le trône littéraire, et il s'emporte vivement contre leurs détracteurs.

Le succès rapide de M. Sainte-Beuve, comme critique, a donc tenu à l'absence générale d'idées qui caractérisait alors notre littérature. Cette pénurie était si grande que la jeune école ne s'en apercevait même point. Il faut un demi-savoir pour désirer une connaissance plus parfaite. Tout au commencement de la préface des *Études françaises et étrangères*, publiées en 1828, on lit ces mots pleins d'illusion qui provoquent le sourire : « On a défini « tant de fois le romantisme que la question est bien assez « embrouillée comme cela. » Les ténèbres égyptiennes qui enveloppaient le débat résultaient certes d'une tout autre cause : le nombre et la variété des explications n'était pas le mal dont on devait se plaindre. Le morceau qui nous occupe en fournit lui-même la preuve. L'auteur n'est ni un savant, ni un philosophe ; il brille plutôt par l'esprit que par les mérites austères qui font les théoriciens ; son préambule pourtant, malgré cette disposition peu favorable à la recherche des idées essentielles, jette un vif éclat au milieu des travaux critiques publiés sous Charles X.

M. Émile Deschamps remarque d'abord, et on ne peut élever un doute à ce sujet, que tous les hommes d'un vrai mérite, comme tous les grands siècles littéraires, sont doués d'un instinct qui les pousse vers le nouveau, pareils en cela aux voyageurs fameux qui ont exploré des solitudes inconnues. Si donc notre époque veut obtenir une gloire durable, il faut qu'elle s'éloigne des régions depuis longtemps découvertes et appauvries par la culture, pour chercher et fertiliser un sol vierge encore. L'épître, la satire, la fable et la tragédie ont occupé nos anciens auteurs ; ne labourons point ces champs désormais stériles, que gardent leurs ombres jalouses ; assez de plaines et de vallons poétiques n'attendent que nos efforts pour se couvrir d'une brillante verdure. Les genres lyrique, épique, élégiaque, s'offrent à nous comme ces archipels merveilleux du grand Océan, où le moindre labeur développe des arbres gigantesques. Le drame aussi nous appelle dans ses fraîches campagnes, où nous pourrons bientôt voir s'épanouir des fleurs immortelles.

Qnand même donc nous n'égalerions pas nos aïeux sur le terrain de la fable et du conte, de la poésie légère et de l'épître, de la comédie et de la tragédie, que nous importe? Ne leur disputons point ces domaines. A chaque jour suffit sa tâche; accomplissons la nôtre et ne gémissons point de notre sort. Les mines qui nous restent à exploiter sont les plus opulentes de toutes.

Le drame demande particulièrement nos soins. Le théâtre a été le but vers lequel se sont dirigés les principaux efforts des classiques; ne leur en abandonnons pas le monopole. Le génie qui chantait les infortunes des rois, le bouleversement des empires, le destin des héros et celui des nations, marche encore parmi nous, le front pensif et le regard distrait; un mot de nous va terminer sa profonde rêverie; des scènes magiques, de radieuses figures sortiront à sa voix de l'ombre du néant.

Telles sont les idées qui servent, pour ainsi dire, de trame à l'auteur des *Études;* il les brode, il les pare d'heureux détails. On y sent un esprit bien plus juste et plus étendu que celui de M. Sainte-Beuve. Il émet cette opinion, entre autres, que la France a laissé échapper le moment où elle aurait pu produire une épopée; c'est au début de sa littérature, quand les croyances ne sont pas attiédies, qu'un peuple enfante ordinairement ces vastes poëmes. Le seizième siècle et les règnes turbulents des derniers Valois eussent été propices à la création d'une pareille œuvre; mais les auteurs de la Pléiade, couchés devant les anciens, n'avaient ni l'intelligence, ni la liberté d'esprit nécessaire pour idéaliser le monde catholique et féodal qui penchait vers sa ruine. Nous ne pouvons donc mettre au jour un poëme épique digne de ce nom. Quand il parle du genre épique, M. Émile Deschamps n'a en vue que les poëmes narratifs, comme ceux de Byron et de M. Alfred de Vigny.

Mais ces combats littéraires, ces luttes sans danger allaient faire place à une lutte plus sérieuse. Une famille royale, que son obstination vouait à l'infortune, apprit sur le chemin de l'exil que trente-deux millions d'hommes ne reculent point devant un seul. La clémence qui les épargna ne fut pas le plus petit de leurs malheurs : ils furent chassés du théâtre de leur gloire au lieu de mourir noblement avec elle. Du haut de la nef qui les transportait sous un ciel étranger, ils saluèrent une dernière fois ce beau pays de France, qu'avaient si longtemps gouverné leurs ancêtres et qu'ils perdaient maintenant par leur faute. Quelles larmes ne durent-ils point verser, lorsque le sol natal s'effaça pour jamais à leur vue et que les flots semblaient dévorer leur patrie, comme le néant dévorait leurs grandeurs ! Ils comprirent trop tard que le changement est la loi de ce monde, que la mort et l'immobilité sont une seule et même chose, et qu'il faut céder aux vœux inconstants des nations, comme ils cédaient alors aux caprices des vagues. Oui, cette mer farouche qui balançait leur navire, les soudains tourbillons qui pliaient sa mâture, les vapeurs errantes sur l'abîme, les nuées errantes dans les cieux, le cri des oiseaux de passage qu'effrayait la tempête, et jusqu'aux variations de la lumière, tout dut leur enseigner que la vie est une suite de métamorphoses, qu'une longue prospérité annonce une chute immense et qu'une éternelle condamnation venait de frapper leur race.

La littérature avait fortement travaillé à les bannir ainsi du royaume. Historiens, philosophes, publicistes, chansonniers, ameutaient le peuple contre eux. Au-dessous des productions féodales et chrétiennes, mille productions moqueuses, subtilement graves, perfidement légères, détruisaient dans les cœurs l'amour et l'estime du pouvoir. Mais ce qui a lieu de nous surprendre, c'est que les œuvres critiques n'offrent pas la moindre trace d'opposition. Nous les avons vues antérieurement préparer l'avenir : les théories d'art se modifiaient avant l'art lui-même et présageaient de loin une nouvelle période. Ici nul symptôme n'indique une révolution imminente. C'est qu'en fait de poésie, comme en fait de gouvernement, les conséquences des trois journées devaient être imperceptibles. On ne voulait que consolider la réforme littéraire ; ni les principes, ni le goût, ni le style ne changèrent donc : l'on finit de parcourir la voie sur laquelle on était lancé.

Mais si l'on ne pressentait dans l'art aucun revirement, des signes de dégradation morale se faisaient jour. L'étourderie de M. Villemain, son incertitude éclectique annonçaient les apostasies de tout genre qui allaient émerveiller la nation. Des hommes si peu convaincus ou si peu munis de doctrines ne pouvaient pas plus résister aux séductions qu'au choc des événements : ils se laissèrent guider par eux. Le matérialisme de M. Sainte-Beuve pronostiquait le règne absolu de la chair et de l'intérêt que nous avons vu s'établir. Enfin, la camaraderie des novateurs, ligue d'abord indispensable, mais chaque jour plus menaçante et plus tyrannique, servait de prélude aux compagnies d'exploitation qui infestent maintenant les routes de la gloire. Dès l'année 1829, M. Delatouche crut nécessaire de flétrir cet esprit de cabale ; il en sentait la honte et le danger : les effets prouvent combien ses inquiétudes étaient justes.

LIVRE QUATRIÈME.

CHAPITRE I.

Influence du gouvernement de juillet sur la littérature. — Critiques et portraits de M. Sainte-Beuve. — Port-Royal. — Du scepticisme.

Le gouvernement de juillet est le règne des marchands. Or, la cupidité, la fourberie, la platitude des goûts, la haine des travaux sérieux ont toujours distingué les marchands de toutes les époques. Il était donc inévitable que la littérature déchût sous leur influence. Les auteurs, à moins d'une grande élévation et d'une force d'âme qui leur manque la plupart du temps, ne pouvaient que s'égarer dans les cercles infernaux de la corruption. Ils l'ont descendue, la honteuse spirale; noblesse, droiture, respect du lecteur. amour de l'art. ils ont tout rejeté loin d'eux; les débris de leur honneur sèment tristement leur passage. Nous allons les voir se multiplier sur notre chemin.

Le premier juge littéraire qui appelle notre attention est M. Sainte-Beuve. Il a commencé en 1831 à réunir en volumes ses *Critiques et Portraits*. Achevons de le peindre lui-même.

Lorsqu'on examine cette longue galerie. on remarque dans l'exécution de l'auteur deux caractères dominants: d'une part, la faiblesse de la pensée ; de l'autre, une tendance à juger les poëtes comme un produit des circonstances, non pas historiques et générales, mais personnelles et particulières. Il dessine d'abord l'image de Nicolas Boileau, le toisant de la tête aux pieds, mesurant sa valeur critique, appréciant ses facultés inventives. Il nous annonce qu'il va « causer librement de Boileau avec « ses lecteurs, l'étudier dans son intimité, l'envisager en « détail selon notre point de vue et les idées de notre siè- « cle, passant tour à tour de l'homme à l'auteur, du « bourgeois d'Auteuil au poëte de Louis le Grand, « n'éludant pas à la rencontre les graves questions d'art « et de style. » Or, de ces deux promesses il n'en remplit qu'une seule ; il pose bien son physionotype sur les traits de Nicolas, mais il oublie les discussions littéraires annoncées dans son prospectus. A peine quelques détails d'art y sont-ils effleurés ; il reproche, par exemple, à l'auteur du *Lutrin* son amour des périphrases ; il se moque de la peine que lui coûtent ses transitions ; il le raille de toujours employer des termes nobles ; quant aux problèmes plus importants sur la voie desquels aurait dû le mettre *l'Art poétique*, on dirait qu'ils n'existent pas ; il s'en soucie autant que des vieilles neiges, comme disent les cultivateurs de la Bourgogne. La question du drame. celle des genres. celle du paganisme littéraire, celle des anciens et des modernes, se présentaient naturellement, il fallait saisir cette excellente occasion d'opposer à la théorie classique rédigée par Boileau une théorie plus profonde et plus vraie. M. Sainte-Beuve aime mieux s'appesantir sur les détails biographiques; un système, une idée l'intéressent moins qu'une anecdote; il parle beaucoup de l'homme, très-peu de l'auteur, presque pas de ses doctrines.

Depuis lors, il s'est enfoncé chaque jour davantage au milieu de ce taillis obscur. Détournant sa vue de l'horizon et du ciel, des fleuves et des collines, il s'est amusé à cueillir d'imperceptibles mousses; il a cru faire le portrait d'un homme en prenant la silhouette de son nez. Toujours il revient sur l'excellence de cette méthode : il la déclare en même temps neuve et profonde; il blâme tous ceux qui ne l'ont pas suivie. « La littérature et la poésie du « dix-septième siècle étaient peu personnelles, dit-il; les « auteurs n'entretenaient guère le public de leurs propres « sentiments, ni de leurs propres affaires; les biographes « s'étaient imaginé, je ne sais pourquoi, que l'histoire « d'un écrivain était tout entière dans ses écrits, et « *leur critique superficielle ne poussait pas jusqu'à* « *l'homme au fond du poëte.* » Non-seulement il exagère l'importance de la biographie, mais il avoue qu'il a « tou- « jours aimé les correspondances, les conversations, les « pensées, tous les détails du caractère, des mœurs, de la « biographie, en un mot, des grands écrivains. » C'est donc à la fois par goût et par système qu'il descend dans la vie privée des auteurs. Il aime le demi-jour qui tombe à travers les rideaux sur la figure de ces hommes choisis. La moindre de leurs actions l'intéresse; le plus humble détail de leur séjour attire ses regards.

On avait certes beaucoup trop dédaigné jusqu'alors l'existence réelle des poëtes, et beaucoup trop laissé dans l'ombre son influence sur leur talent. Les faits quotidiens expliquent bien des prédilections particulières, bien des accessoires de conséquence; mais il ne faut pas leur attribuer un pouvoir chimérique; il ne faut pas les regarder comme la source de toutes choses. Les circonstances biographiques, ne créant point le génie littéraire, ne sauraient nous dévoiler sa nature; il les précède, il les engendre souvent, et modifie sans cesse leur action. Elles rôdent, pour ainsi dire, autour de la pensée; elles cherchent à s'y introduire comme un voleur dans un temple; mais elles n'en sont pas les prêtresses : le sacerdoce n'appartient qu'à l'âme immortelle. Et plus cette âme est robuste, moins elle fléchit devant les puissances extérieures. C'est le propre de la faiblesse que de céder, que de chavirer au moindre souffle, aux moindres vagues ; les organisations communes sont ainsi le jouet des événements : la foule leur subordonne ses désirs , ses croyances et ses affections. Les esprits vigoureux essayent de dominer le monde qui les environne et de le pétrir selon leurs idées. Les luttes mêmes qu'ils ont à soutenir prouvent donc leur grandeur ; s'ils acceptaient lâchement la réalité contemporaine, ils ne trouveraient point d'obstacles; poussés par le cours du siècle, ils vogueraient sur une onde éternellement favorable. C'est une observation que les hommes supérieurs ne devraient pas mettre en oubli; elle les consolerait de leurs chagrins, et leur donnerait de nouvelles forces pour guerroyer contre la sottise et la malveillance.

Bien loin d'être le simple résultat des accidents de sa vie positive, le penseur enfante donc presque toujours ces accidents. Il n'est pas même le résultat pur et simple des circonstances sociales, car il garde, sous peine de mort intellectuelle, son initiative particulière. Ce pouvoir intime, qui compose le fond de son existence, donne seul la clef de son talent; il en constitue la parcelle divine, le foyer créateur. Si l'on ne pénètre point jusque-là, si on s'arrête aux marches du péristyle, on n'aura jamais sur un barde quelconque des notions satisfaisantes. Comment donc M. Sainte-Beuve a-t-il pu dire : « L'écrivain est toujours assez facile à juger, mais l'homme ne l'est pas également. » Eh quoi ! il serait plus difficile de juger les actions vulgaires que les productions morales ! Il serait plus pénible d'expliquer pourquoi Gœthe cherchait ses pantoufles, déployait sa serviette ou prenait son rasoir, que d'expliquer le sens mystérieux du second Faust ! Assurément, le critique n'y songe pas. Qu'est-ce que l'homme auprès de l'artiste ? Un personnage ordinaire, soumis aux mêmes besoins que la foule, tourmenté par les mêmes inquiétudes, victime des mêmes douleurs et des mêmes faiblesses. C'est ce que Shakspeare a merveilleusement exprimé par la bouche de Cassius, lorsqu'il montre combien est vain le prestige dont s'entoure César, et combien il a de similitudes avec le reste des hommes, lui qui, pendant une indisposition, criait comme une jeune fille malade : « Titinius, donne-moi à boire. » Voilà le génie dans sa petitesse et dans sa grandeur, voilà les héros et les poëtes dans leur élévation et dans leur dénûment : ce sont des vases fragiles et grossiers qui contiennent une essence divine.

L'auteur de *Port-Royal* commet donc une faute contraire à celle de la Harpe : si son rival négligeait l'homme pour l'écrivain, M. Sainte-Beuve néglige l'écrivain pour l'homme. Or, l'intérêt excité par un artiste se fondant, avant tout, sur ses productions, laisser les ouvrages dans l'ombre et inonder la biographie de lumière, c'est renverser l'ordre naturel des choses, compromettre son jugement, ravaler la critique, et faire jouer à l'accessoire le rôle du principal. L'erreur de la Harpe me semble moins fâcheuse.

De pareilles opinions ne pouvaient manquer d'exercer sur le talent de M. Sainte-Beuve une triste influence.

Elles devaient l'entraîner chaque jour plus loin des questions vraiment littéraires, et cacher de plus en plus, à ses yeux, l'auteur derrière l'homme, la pensée derrière le corps. C'est une tendance qui s'harmonisait assez bien avec son matérialisme grammatical et prosodique : les péripéties de l'existence journalière forment la portion la moins idéale, la moins intellectuelle de l'histoire des écrivains célèbres. Aussi a-t-il marché à grands pas dans cette route si attrayante pour lui ; de frivoles détails lui ont bientôt paru dignes d'observation, et de graves problèmes indignes d'une légère étude. Travaillant de la sorte, il a toujours écrit ce qu'on nomme des articles à côté, c'est-à-dire que ses esquisses donnent une idée très-vague, très-insuffisante et très-incomplète des auteurs qu'il juge. Qu'on lise, par exemple, avec soin les notices sur madame de Staël, sur M. Jouffroy, sur Bayle, sur Diderot, sur Chateaubriand, sur le *Traité de l'indifférence en matière de religion*, sur MM. Ballanche et Villemain, sur *Lélia* et sur le *Roman intime*. Il fait mille évolutions autour du point qu'il devrait aborder, et semble plutôt le fuir que le chercher sincèrement. Lorsqu'on voyage sous sa direction, tous les objets perdent bientôt leur forme ; on éprouve un effet très-connu de ceux qui visitent les montagnes. Il arrive parfois qu'on s'achemine vers un lieu d'où l'on espère découvrir un large tableau; on presse le pas, on s'anime, on s'exalte, on met enfin le pied sur le roc dominateur; mais aussitôt un nuage charrié par la brise vous enveloppe ; tout pâlit, tout s'efface ; on ne distingue que les terrains les plus proches et les cimes incertaines de quelques hêtres. De même, quand M. Sainte-Beuve nous introduit auprès d'un homme fameux, un brouillard se répand sur notre vue ; nous essayons en vain de discerner quelque chose; nous n'apercevons guère que l'ombre du critique flottant au milieu des vapeurs. Jamais il n'a dignement analysé une production sérieuse, et il a fini par avouer que ses esquisses sont tout uniment des élégies, des mémoires personnels.

Son amour de l'individu, considéré en lui-même et au préjudice de l'auteur, devait nécessairement le faire choir dans une multitude de singularités et de paralogismes. Nous citerons un exemple de l'une et de l'autre espèce. A propos de Charles Nodier, il raconte le trait suivant : « Un « jour que je le rencontrais dans une de ces cours que les « profanes traversent irrévérencieusement pour raccourcir « leur chemin, comme on traverse une église ; un jour que « je le rencontrais donc, et qu'arrivé tout fraîchement « moi-même de sa Franche-Comté et de son Jura, je lui en « rappelais avec feu quelques grands sites, il m'écoutait « en souriant ; mais j'avais cherché vainement le nom de « *Cerdon* pour le rattacher à cette haute et austère entrée « dans la montagne, après Pont-d'Ain. Ce nom de *Cerdon*, « que je ne retrouvais pas et que je balbutiais inexacte« ment, avait dérouté à lui-même sa mémoire, et nous « avions tourné autour, sachant au juste de quoi il s'agis« sait, mais sans le bien dénommer. Il m'avait quitté, il « était loin lorsque, du fond de la seconde cour, et du « seuil même de l'illustre *portique*, un cri, un accent net « et vibrant, le mot de *Cerdon*, qui lui était revenu, et « qu'il me lançait avec une joie fière en se retournant, « m'arriva comme un rappel sonore du pâtre matinal aux « échos de la montagne. Le Nodier jeune et puissant était « retrouvé. » C'est ainsi que l'auteur de *Port-Royal* étudie les écrivains ; il aime mieux les regarder que les lire, et peu à peu il tombe de la biographie dans le commérage[1].

L'autre citation le montre sous un jour plus défavorable encore. Parlant de la méthode philosophique selon laquelle on a soin de replacer les poëtes au milieu de leur siècle, comme dans une vallée natale, et d'éclairer leur génie des rayons de l'histoire, il la blâme ouvertement. « Cette méthode, dit-il, ne triomphe jamais avec une évi« dence plus entière et plus éclatante que lorsqu'elle res« suscite les hommes d'État, les conquérants, les théolo« giens, les philosophes; mais quand elle s'applique aux « poëtes et aux artistes, qui sont souvent des gens de re« traite et de solitude, les exceptions deviennent plus fré« quentes, et il est besoin de prendre garde. Tandis que « dans les ordres d'idées différents, en politique, en reli« gion, en philosophie, chaque homme, chaque œuvre « tient son rang, et que tout fait bruit et nombre, le mé« diocre à côté du passable, et le passable à côté de l'excel« lent; dans l'art, il n'y a que l'excellent qui compte, et « notez que l'excellent, ici, peut toujours être une excep« tion, un jeu de la nature, un caprice du ciel, un don de « Dieu. » Nous ne voyons pas trop comment M. Sainte-Beuve pourrait justifier la distinction qu'il lui plaît d'établir entre les hommes d'État, les philosophes, les théologiens d'une part, et les artistes de l'autre. En effet, les guerriers, les chefs religieux, les politiques et les penseurs, dont la gloire flotte comme une arche sur le déluge des siècles, ne sont pas plus des êtres vulgaires que les bardes illustres; si les nations restent fidèles à leur souvenir, c'est qu'ils dominaient la foule de leurs pareils, et déployaient une rare vigueur. Qui donc prouvera que le philosophe, pour se distinguer dans sa carrière, pour saisir la vérité fugitive, n'a pas besoin d'autant de puissance intellectuelle que le poëte? On ne saurait admettre une semblable inégalité. Or, si le philosophe révèle toujours, malgré lui, la date de sa naissance, n'est-il pas étrange de dire que les grands artistes s'affranchissent entièrement de leur époque? Il n'y aurait plus moyen, en ce cas, de deviner à leur style, comme on l'a fait jusqu'à présent, le siècle où ils ont travaillé; l'art n'aurait plus une croissance régulière, un développement progressif; il serait une œuvre de caprice, une véritable monstruosité historique. Nous défendions tout à l'heure l'initiative du génie contre le matérialisme biographique de M. Sainte-Beuve; maintenant, il nous faut protéger l'histoire contre ses négations et contre ce même matérialisme. Il ne voit pas que l'auteur le plus original tient de mille façons à la société qui l'enfante. Il y puise des éléments généraux qu'il modèle ensuite selon son goût; il lui doit certaines portions de son œuvre, et tire les autres de lui-même; il est à la fois de son temps et hors de son temps; la civilisation entière l'influence, et il exerce lui-même une influence en rapport avec la grandeur de son mérite. Quoi qu'il fasse, néanmoins, il ne peut éloigner de lui l'air vital qu'il respire; quand il s'étudierait à se mettre en contradiction perpétuelle avec les hommes de son âge, il exprimerait encore cet âge d'une manière négative. Le critique a donc bien tort de dire que, dans les arts, l'excellent peut être *un jeu de la nature, un caprice du ciel, un don de Dieu.* Il est d'autant plus blâmable qu'il nie de la sorte l'histoire littéraire et la possibilité de la ramener, ainsi que l'histoire générale, à des principes philosophiques.

---

[1] Aussi reproche-t-il à M. Vinet, le critique suisse, « de s'attacher « et de prêter foi aux livres un peu trop indépendamment de la « connaissance personnelle des auteurs. »

L'étroit horizon intellectuel de M. Sainte-Beuve ne lui permettait guère de concevoir sur la critique des idées bien larges et bien profondes. Aussi, la manière dont il l'envisage est-elle des plus mesquines. Savez-vous, par exemple, ce qu'il regrette de l'ancienne critique? l'amusante puérilité qui lui découvrait *une différence essentielle entre Grécourt et Chaulieu, et même entre Bernis et Grécourt.* « Les à-peu-près, dit-il, dont on ne se rend plus compte, « sont un symptôme invariable de décadence en littéra- « ture. Je crois bien qu'on s'occupe d'idées plus larges, « de théories plus radicales et plus absolues; mais il en « est peut-être, à ce sujet, des littératures qui se décom- « posent comme des corps organiques en dissolution, les-

« quels donnent alors accès en eux par tous les pores aux « éléments généraux, l'air, la lumière, la chaleur, etc. » La déclaration est explicite. Lorsqu'on étudie les arts, on ne doit point se proposer pour but l'éclaircissement des questions difficiles, ni la recherche des principes éternels; les idées générales sont de vains hochets, ou plutôt des armes perfides qui blessent leurs possesseurs ; elles ne rendent aucun service à l'esprit et n'éclairent point sa route. Les microscopiques détails d'élocution et de grammaire sont incomparablement plus utiles; eux seuls peuvent diriger le littérateur, eux seuls lui révéleront tous les secrets de la poésie. En observant à la loupe les atomes de la diction, les esprits sagaces deviennent capables de discerner que dans les vers :

Et des derniers soleils la chaleur affaiblie,
Sur les coteaux voisins cuit la grappe amollie,

M. de Fontanes « cherchait par ces sons en *i* (cu*it* la « grappe amol*lie*) à rendre l'*effet mûrissant* des désinences « en *is* du latin. »

Beaucoup de personnes, il est vrai, ne pensent pas de la sorte; elles croient les hautes et sévères doctrines plus importantes que des remarques futiles; mais un tel égarement vient de leur inexpérience. En effet, « ce sont là des « formes de passions et comme de maladies que les jeunes « talents doivent presque nécessairement traverser; ils « deviennent d'autant plus mûrs qu'ils s'en dégagent plus « complétement. La plus sûre manière de sortir du raisonnement systématique et de la fougue esthétique est de « faire. Si on a quelque talent propre, original, ce talent « se dégage bientôt à l'œuvre, et avant la fin, il marche « seul. » O Platon! ô Aristote! ô Cicéron! et vous tous, admirables génies, qui avez reçu d'eux la torche philosophique dont ils se servaient pour étudier, dans son essence, l'immortelle beauté; vous qui cherchiez comme eux ses lois permanentes, Reid, Burke, Priestley, Hogarth, Lessing, Kant, Schiller, Jean Paul et Herder, vous vous êtes tous grossièrement trompés! Que n'avez-vous connu l'auteur de *Port-Royal!* il se serait fait un plaisir de dessiller vos paupières, de vous apprendre que les idées générales n'ont aucune espèce de valeur, surtout dans la littérature, et que l'âme humaine ne peut rien connaître au delà du syllabaire et de l'orthographe.

M. Sainte-Beuve n'a pourtant pas toujours soutenu cette fantasque opinion. Il a jadis accusé Boileau « d'attacher « trop de prix aux petites choses; d'avoir réformé les vers, « comme Colbert les finances et Pussort le code, avec des « idées de détail. » Lequel de ces deux points de vue faut-il adopter? Laquelle de ces deux maximes faut-il prendre pour guide? Ni l'une ni l'autre, je pense, ou toutes les deux ensemble : M. Sainte-Beuve s'est tant de fois mis en opposition avec lui-même, qu'on aurait trop à faire si on voulait débrouiller son chaos.

Ne vous imaginez pas, néanmoins, qu'il n'a aucune méthode; nul ne s'en passe entièrement, car on procède toujours d'une façon ou d'une autre. Il a donc un itinéraire spécial, et a pris la peine de nous le décrire dans son étude sur Bayle. La première qualité d'un critique lui paraît être l'absence de tout jugement, de toute direction et de tout caractère. Le fameux douteur a, selon lui, réalisé l'idéal du genre autant que possible, et il le loue de sa complète indifférence. « Dans un endroit, il avertit son frère « cadet qu'il lui parle de livres, sans aucun égard à la « bonté ou à l'utilité qu'on en peut tirer. — Le dernier « livre que je vois, écrit-il encore de Genève à ce même « frère, est celui que je préfère à tous les autres. — Je ne « sais jamais, quand je commence une composition, ce « que je dirai dans la seconde période. Ainsi, je ne me fatigue pas excessivement l'esprit. » — « Ces passages et

« bien d'autres, ajoute M. Sainte-Beuve, témoignent à « quel degré Bayle possédait l'instinct, la vocation critique « dans le sens où nous la définissons. » — « Ne regrettons « pas, dit-il un peu plus loin, de retrouver chez Bayle la « phrase au hasard et étendue, cette liberté de façon à la « Montaigne, qui est, il l'avoue ingénument : *de savoir « quelquefois ce qu'il dit, mais non jamais ce qu'il va « dire.* » Une des conditions du génie critique dans la plénitude où, suivant lui, Bayle nous le représente, lui semble être de ne pas avoir de *style*, pas d'*art à soi ;* car cet art et ce style fausseraient son jugement et borneraient sa vue. Citons un dernier passage qui exprime dans toute sa rigueur la pensée de M. Sainte-Beuve : « Pour nous qui, « en introduisant l'art, comme on dit, dans la critique, « en avons retranché tant d'autres qualités non moins « essentielles qu'on n'a plus, nous ne pouvons nous empêcher de sourire des mélanges et associations bizarres « que fait Bayle, bizarres pour nous à cause de la perspec« tive, mais prompts et naïfs reflets de son impression « contemporaine : le ballet de *Psyché* au niveau des « *Femmes savantes ;* l'*Hippolyte* de M. Racine et celui de « M. Pradon, *qui sont deux tragédies très-achevées ;* « Bossuet côte à côte avec le comte de Gabalis ; l'*Iphigénie* « et sa préface, qu'il aime presque autant que la pièce, à « côté de *Circé*, opéra à machines. On le voit, Bayle est « un véritable républicain en littérature. Cet idéal de tolé« rance universelle, d'anarchie paisible et en quelque sorte « harmonieuse, dans un État divisé en dix religions, comme « dans une cité partagée en diverses classes d'artisans, cette « belle page de son commentaire philosophique, il la réalise « dans sa république des livres, et, quoiqu'il soit plus aisé « de faire s'entre-supporter mutuellement les livres que « les hommes, c'est une belle gloire pour lui, comme cri« tique, d'en avoir su tant concilier et tant goûter. »

Ainsi, le mérite dominant d'un critique est de n'avoir ni tact, ni finesse, de parler au hasard et sans réflexion, d'estimer les pitoyables ouvrages à l'égal des meilleurs, de confondre la sottise avec le génie, la raison avec l'absurdité, l'élégance avec le manque de délicatesse, l'art sublime avec la pâle impuissance ! Pour atteindre à la perfection dernière, pour enlever tous les éloges, il doit adopter une langue informe, un style lourd, diffus et traînant; car, s'il avait le malheur de bien parler, toutes ses décisions deviendraient fausses à l'instant même. L'esprit d'un véritable critique rappelle ce chaudron infernal qu'on voit bouillir dans *Macbeth*, et où les trois sorcières jettent pêle-mêle les productions les plus disparates; il faut que les idées les plus hostiles, les tendances les plus contradictoires s'y réunissent au sein d'un perpétuel chaos. On devient alors un grand homme, et l'on trouve Pradon aussi majestueux que Racine, un ballet aussi admirable que les *Femmes savantes*.

Il est certain, cependant, que le mot *critique* vient d'un terme grec qui signifie juger. La critique suppose donc l'exercice du jugement, et nul n'avait encore dit le contraire. La masse des hommes faisait ainsi preuve de sagesse; à quoi serviraient des appréciateurs qui n'apprécieraient pas? S'ils ne nous aident point à distinguer le bon du mauvais, l'excellent du ridicule, ils peuvent garder le silence. Pour tout confondre et tout amalgamer, ce n'est pas la peine de réunir la foule devant leurs tréteaux.

Mais, s'écrie M. Sainte-Beuve, du moment qu'on juge on devient exclusif, car on préfère certaines choses, et on en repousse d'autres. Or, la critique doit ouvrir son sein à toutes les imaginations, comme la terre ouvre ses flancs aux racines de toutes les plantes; elle perd son autorité en perdant ses larges sympathies, et place des goûts individuels sur le siége que devrait occuper un amour désintéressé de l'art. Cette objection n'est ni forte ni spécieuse; de ce qu'on sépare le bien d'avec le mal, il ne s'ensuit pas qu'on établisse dans le domaine du bien, et dans une division de ce domaine, des retranchements jaloux, une sorte de forteresse inquiétante; juger, en littérature, c'est tout simplement donner au beau, quel qu'il soit, l'avantage sur le laid, aux nobles écrits la prééminence sur les œuvres difformes Il n'y a là rien qu'on puisse blâmer, rien de menaçant pour la poésie ; le mérite seul doit obtenir des éloges. La critique n'existe d'ailleurs qu'à cette condition : elle ne peut, sous peine de mort, se dispenser de choisir.

Une aussi fausse méthode nous explique bien des attachements littéraires de M. Sainte-Beuve. De là viennent, selon toute apparence, les honneurs qu'il décerne à mainte production insignifiante ; de là ses transports d'enthousiasme et ses brûlants plaidoyers pour de fades esprits. S'il avait sur sa carrière des idées plus justes, on ne l'aurait pas vu chanter, la lyre en main, des auteurs comme Loyson, Jules Lefèvre, Ulric Guttinguer, Aimé de Loy, Joubert, Vinet, Polonius, George de Guérin, et une foule d'autres. La foule ne sait pas combien de grotesques renommées lui doivent le jour [1].

Mais, quelque vif que soit son amour du désordre, il se sent pris parfois du vertige et du malaise qu'il enfante naturellement. Las du tourbillon au milieu duquel il flotte, il cherche à suspendre sa course; il étend les bras pour saisir un objet protecteur et se soustraire aux emportements de la rafale; mais la bise siffle toujours, et la tempête se raille de ses efforts :

La bufera infernal, che mai non resta,
Mena gli spirti con la rapina;
Voltando, et percotendo gli molesta.

---

[1] C'est lui, par exemple, qui a été le protecteur littéraire de madame Flora Tristan.

« Le public, dit-il alors, demande de la critique, et il a « raison, puisqu'il n'y en a plus guère. Mais il ne sait pas « combien ce qu'il demande est difficile, et, osons le dire, « impossible presque aujourd'hui. Les écoles littéraires « sont dissoutes depuis huit ans ; les limites et les garan- « ties de caractère autour des plus nobles talents ont « cédé brusquement ou graduellement à je ne sais quelle « force de choses confondante et dissolvante. Cette confu- « sion et ce tourbillon sont le signe même de la nouvelle « période littéraire. *Ce qui manque dans les œuvres, « le point d'appui et d'arrêt, où donc la critique le « trouverait-elle ?* »

Entendez-vous le cri d'angoisse et de désespoir ? M. Sainte-Beuve qui, tout à l'heure, se moquait de la raison, des principes généraux, des études philosophiques, et voulait qu'on s'abstînt même du jugement, le voilà qui tremble et qui chancelle, le voilà qui implore un appui et demande un guide pour le conduire au milieu de ses éblouissements ! Il est châtié de ses doutes, de ses railleries, de ses négations. Et, disons-le hautement, c'est ainsi que finissent d'ordinaire ces ennemis de la vérité. Quiconque marche au hasard dans des routes perdues, sent bientôt qu'il s'égare ; il fait halte et cherche de l'œil quelque objet révélateur ; si, au lieu de regagner le bon chemin, il s'opiniâtre alors à voyager sans itinéraire, un faux indice l'attire, puis un second, puis un troisième ; il court, il se fatigue, il s'exténue ; plus il avance, plus il s'éloigne du terme ; enfin, las d'errer, mais toujours content de son choix, toujours satisfait de sa clairvoyance, il expire sous le ciel morne et profond du désert, au milieu de plaines stériles comme la dalle des tombeaux.

Remarquez, je vous prie, l'inconséquence de M. Sainte-Beuve ; il défendait à l'homme de chercher, par la méditation, des règles absolues, des lois permanentes, assez larges pour embrasser toutes les circonstances diverses, pour dominer l'incalculable multitude des faits partiels. Et maintenant qu'il ne sait plus où donner de la tête, il voudrait que l'œuvre à juger lui fournît les principes de son jugement[1] ! Si la critique ne les trouve point là, il lui semble qu'elle ne les trouvera nulle part. Et il oublie que la nature de l'âme, celle des instruments qu'elle emploie, de l'univers qui la charme et du but qu'elle se propose, sont des lampes éternellement allumées dans le profondeurs mêmes de son sujet.

Ce buisson, du reste, n'est point le seul auquel M. Sainte-Beuve se cramponne pour échapper à l'abîme. Voyez-le saisir une autre tige, chercher un autre expédient, et s'étourdir lui-même sur sa fausse position : « Le critique a « besoin de n'être pas isolé, de n'être pas seul à sa table, « plume en main, au premier carrefour venu ; il a besoin « d'être dans un ordre de doctrines, au sein d'un groupe « uni et sympathique qui le couvre, dans lequel il puise à « tout instant la confirmation ou la rectification de ses « jugements ; car souvent il ne fait autre chose pour les « sentences, qu'aller autour de lui au scrutin secret, en « dépouillant toutefois les votes avec épuration et intelligence. »

Singulière confession ! Étrange artifice ! Ce pyrrhonien, qui s'obstine à ne pas chercher le vrai comme les lois de la pensée ordonnent de le faire, ne croit-il point le saisir au gîte, en fondant une compagnie d'assurance mutuelle ! Il rassemble dix ou douze hommes quelconques, il leur verse à boire et leur dit : Tout ce que nous bannirons de notre conventicule, sera banni de la littérature ; tous ceux que nous priverons de nos bonnes grâces, seront privés de l'estime publique. Nous sommes désormais la raison et la justice personnifiées ; malheur à qui ne tremblera pas devant nous ! Et les douze apôtres font le signe de la croix, en répondant : Ainsi soit-il ! La légitimité d'une pareille méthode n'est pourtant pas évidente ; si aucun des personnages embauchés n'a de vues originales, de doctrines fécondes et lucides, on aura beau les river à la même chaîne ; il n'en peut rien sortir d'intelligent et de bon. Cinquante zéros n'ont pas plus de valeur qu'un seul ; alliez les ténèbres aux ténèbres, vous n'aurez jamais que la nuit. L'association demeure donc sans résultat possible ; elle n'ajourne même point la difficulté, puisque les règles logiques ne fléchissent pas devant le nombre. Qu'on soit seul ou avec plusieurs, un jugement suppose des prémisses, et ne saurait être que l'application d'un principe général à un cas déterminé.

---

[1] Voici un passage où il exprime la même idée d'une autre manière : « Par instinct de cette situation diffuse, et pour y porter « remède, j'ai de bonne heure désiré que, parmi nos poetes de « talent, il s'élevât, je l'avoue, une sorte de dictature. » Quelle faiblesse ! se livrer à la tyrannie pour éviter le légitime pouvoir de la science !

Si bizarres que paraissent ces opinions de M. Sainte-Beuve, elles n'en sont pas moins un fruit spontané de sa nature. Quel espoir fonder sur un auteur qui nie l'intelligence humaine ? Quelle attente éveillerait un général qui nierait l'art de la guerre et ne voudrait pas l'étudier ? M. Sainte-Beuve a pour la raison et la science une haine profonde ; il doute de tout, excepté de son génie. Lorsqu'il écrivait son Joseph Delorme, il adoptait déjà cette maxime : « Il y a toujours les trois quarts d'absurde dans ce que « nous disons. » Peu de temps après, s'égarant sous le ciel désert d'Obermann, il vouait un lyrique enthousiasme « à l'éloquent et haut moraliste qui débutait en 1799 par « un livre d'athéisme mélancolique, » dont « les croyances « religieuses étaient anéanties » avant même qu'il sût les langues anciennes, et que Nodier admirait « en regrettant « qu'il se passât de Dieu. » Quand il lut pour la première fois son meilleur ouvrage, « il ne saurait rendre, nous « dit-il, quelle étonnante impression il en reçut, et com-

« bien furent senties son émotion, sa reconnaissance en« vers le devancier obscur *qui avait si à fond sondé le scep« ticisme funèbre de la sensibilité de l'entendement.* » Son étude sur Bayle nous le montre dans des dispositions analogues ; enfin, il termine une série d'apophthegmes calqués sur ceux de la Rochefoucault par ce petit avertissement : « Si quelqu'une des précédentes maximes cho« quait trop, je me promets bien de ne pas tarder à la ré« futer. » M. Sainte-Beuve se trouve tout entier dans cette phrase; c'est bien là le fond de son esprit; quelque chose que l'on affirme, la proposition contraire lui semble toujours aussi vraie.

Un pareil scepticisme, je dois le dire, n'éveille en nous aucune sympathie. On peut avancer, d'une manière générale, que le doute a pour source l'ignorance ou la faiblesse de la raison. L'étude et la vigueur spirituelle sont ses ennemis acharnés. Il est très-rare, par exemple, qu'un savant doute de la science dont il sonde les profondeurs. Le chimiste croit à la chimie, le physicien à la physique, le légiste aux règles du droit, le médecin à la médecine, le philosophe à la philosophie, l'historien au témoignage de l'histoire. Jamais les grands penseurs n'ont flotté sur l'abîme tournoyant de l'incertitude. Niebuhr, auquel on contestait une de ses opinions systématiques, répondit que sa conscience lui reprocherait de l'abandonner. Je crois donc pouvoir soutenir que le scepticisme recule d'une part devant le labeur et l'étude des questions, de l'autre, devant la force de l'esprit. Il est aux puissances rationnelles ce que l'irrésolution est aux facultés volontaires : un signe d'asthénie, un vice, un desideratum. Soit qu'on les juge comme individus, soit qu'on estime leur rôle social, les nihilistes n'ont qu'une valeur secondaire. Ils n'exercent aucune influence sur les nations, puisqu'ils n'émettent point de doctrines, et leur utilité se borne à provoquer parfois de nouvelles recherches, ainsi que Hume l'a fait pour Kant.

Je ne nie pas que le scepticisme ne se soit trouvé joint aux plus grands talents ; mais ces talents supposaient des qualités presque indépendantes de la raison. Tel homme qui se montre habile écrivain ne peut saisir l'ensemble d'une théorie philosophique, ni même suivre une déduction un peu longue. Quelques-unes de ses facultés ont une rare puissance, les autres ne le distinguent pas de la multitude. Montaigne est du nombre de ces organisations imparfaites. Les détails qu'il nous donne sur lui-même prouvent que certains défauts naturels l'ont seuls éloigné du dogmatisme ; ses aveux sont trop positifs pour laisser le moindre doute. Il a peu de mémoire, et ne pense pas « qu'il y en « ayt au monde une aultre si merveilleuse en défaillance ; « il n'est rien pour quoy il se veuille rompre la teste, non « pas pour la science, de quelque grand prix qu'elle soit ; « il ne cherche aux livres qu'à s'y donner du plaisir par un « honnête amusement : les difficultés, s'il en rencontre en « lisant, il ne s'en ronge pas les ongles ; il les laisse là, « après avoir fait une charge ou deux — s'il s'y plantoit, « il s'y perdroit et le temps ; car il a l'esprit primsaultier ; « ce qu'il ne veoit de la première charge, il le veoit moins « en s'y obstinant. — Il va au change, indiscrètement et « tumultuairement : son style et son esprit vont vagabon« dant de mesme. — Les escripts des anciens, il dit les « bons escripts, pleins et solides, le tentent et le remuent « quasi où ils veulent ; celuy qu'il oit lui semble toujours « le plus roide ; il les treuve avoir raison chascun à son « tour, quoiqu'ils se contrarient. » Ces passages, et mille autres non moins explicites, prouvent que Montaigne avait peu de ténacité, peu de concentration intellectuelle, et que l'architectonique lui manquait presque entièrement. Il ne pouvait coordonner plusieurs faits, plusieurs notions ; il a l'air d'un homme incertain : son pyrrhonisme n'est qu'une longue hésitation, ou même un perpétuel voyage de doctrine en doctrine. Le fameux Bayle se montre à nous sous un aspect semblable [1], et Gœthe, qui personnifia dans le mystérieux docteur les doutes de sa jeunesse, nous apprend que les recherches philosophiques ne le séduisirent jamais. Étant venu à lire Bruker, l'histoire des systèmes engendrés par la raison humaine l'intéressa faiblement; il les regardait passer devant ses yeux, comme un homme étendu sur l'herbe et plongé dans une nonchalante satisfaction regarde passer les étoiles du ciel [2]. Quoique j'estime profondément Gœthe, Bayle et Montaigne, j'oserai donc affirmer, surtout en vue des sceptiques inférieurs, que si les pyrrhoniens courent vainement après la vérité, c'est qu'ils n'ont pas assez d'adresse pour la saisir. Leur esprit ressemble aux châteaux délaissés qui attristent les collines féodales. Les notions les plus évidentes glissent dans leur tête comme les brises de la montagne dans les salles du manoir désert. De quelque vigoureux parfum qu'elles soient chargées, elles traversent inaperçues une demeure sans hôte; le souffle entre et sort avec une plainte, et l'écho des voûtes change en murmure insignifiant ses expressives mélodies.

La foule des sceptiques mériteraient d'ailleurs plutôt le nom d'indifférents; ce sont des esprits littéraires qui, avec une certaine aptitude générale ou certains dons spéciaux, n'ont jamais appliqué leurs forces à une étude particulière : ils sont ballottés d'opinions en opinions, faute d'idées précises. Gœthe nous doit servir d'exemple; on n'ignore point que le travail dissipait ses doutes; il avait une foi enthousiaste dans sa théorie des couleurs.

M. Sainte-Beuve n'appartient pas à cette classe nonchalante; son scepticisme est positif et radical : on peut, selon lui, soutenir au même instant qu'il fait grand jour et qu'il fait nuit close. Nous ne blâmerons point cette manière de penser, puisqu'elle a pour source un vice d'organisation; mais ce qui nous surprend, c'est qu'elle n'éloigne point un homme de la carrière des lettres. Dans quel but, en effet, saisira-t-il la plume, si toutes les idées lui paraissent également absurdes? Que dira-t-il s'il juge toute opinion fausse, tout avis déraisonnable, s'il n'ose rien croire, s'il méprise les travaux de l'intelligence comme de folles tentatives? La plus grande des aberrations ne sera-t-elle point la peine qu'il se donnera sans avoir aucun plan, aucun désir, aucun espoir? Ne vaudrait-il pas mieux garder le silence et imiter en cela l'exemple de Pyrrhon, qui poussa le dédain de la pensée jusqu'à refuser d'écrire ses vaines conjectures[1]?

---

[1] Voyez plus haut.

[2] *Poésie et vérité.*

Le seul motif auquel doive céder un nihiliste, quand il embouche le porte-voix, c'est le dessein de bafouer le dogmatisme et de prévenir contre lui les nations. Les plus habiles sceptiques du monde païen ont agi de la sorte: Ænésidémus, Carnéade, Sextus Empiricus, ne laissèrent que des ouvrages négatifs. Auraient-ils pu suivre une marche opposée, eux qui se moquaient si finement de toutes les doctrines? Eh bien! ce qu'ils n'ont pas voulu, ce qu'ils n'ont pas dû faire, M. Sainte-Beuve a osé l'entreprendre. Il s'est mis à catéchiser le public sans avoir foi dans ses paroles, il a offert à la jeunesse une instruction qu'il ne croyait pas instructive, il a promené sur ses épaules une châsse dont il riait dans son cœur.

Nous ne lui en ferons cependant pas un grand reproche; il s'est senti la démangeaison de la gloire, et il a écrit pour devenir fameux; le reste lui importait légèrement. Un fait plus bizarre, c'est le ton dévot qu'il affiche; jamais aussi pieux soupirs ne sont sortis d'une bouche humaine. Il y a dans ses ouvrages telle phrase, dont chaque mot semble trempé d'eau bénite. Une fois, il rime en notre langue un sonnet de sainte Thérèse, où la belle pénitente exhale son brûlant amour pour le Christ; une autre fois, lorsqu'il nous a dépeint les *courses lascives* de son héros, où il poursuit « un genre de beauté réelle, accablante et toute de « chair; qui ne se juge point en face et en conversant de « vive voix, mais de loin plutôt sur le hasard de la nuque « et des reins, comme ferait le coup d'œil du chasseur « pour les bêtes sauvages », il l'endoctrine peu à peu, le tonsure et le jette dans les ordres, nous insinuant par là que ce moyen seul guérit un voluptueux *de ses chatouillements adultères*. Les périodes évangéliques abondent alors sous sa plume ; et, comme il y prend goût, il cherche dans l'histoire un sujet qui l'autorise à se signer de minute en minute ; Port-Royal frappe ses yeux, la colombe de Judée apparaît au sein d'une gloire; ce ne sont plus que génuflexions et prières. Il s'extasie sur les miracles de la grâce, « cette influence de l'amour divin, du plus élevé des « amours et véritablement de l'unique! » Il se plaint que « ses images, si subtiles qu'il tâche de les faire, sont en« core de la bien grossière et païenne métamorphose, pour « donner idée d'un acte ineffable qui est la suprême vie ! »

---

[1] Stœudlin. *Histoire du scepticisme.*

Ah ! vous ne croiriez point jusqu'où monte son zèle !

Le livre entier a une odeur de sacristie, un parfum de vieil encens. J'ignore quelle intention a guidé M. Sainte-Beuve, mais elle m'a l'air suspect. Soyez athée, si bon vous semble ; il n'y a pas grand péril à notre époque ; seulement ne vous affublez point d'une robe sacerdotale, et ne criez point de toutes vos forces en vue du public :

« Laurent, serrez ma haire avec ma discipline. »

On pardonnerait encore cette feinte à M. Sainte-Beuve, et on la regarderait d'un œil indulgent, comme un travers déplorable auquel un homme est assez malheureux de se livrer, s'il ne désirait qu'éblouir certains lecteurs et se donner un aspect factice; mais il porte dans ses relations littéraires le même esprit de déguisement; il le tourne contre les auteurs, et s'enveloppe dans de profondes ténèbres pour machiner plus sûrement leur perte. C'est ainsi qu'il a osé faire écrire par un de ses élèves, sur des notes rédigées de sa main, une violente diatribe contre un journaliste célèbre, et publier, dans le même numéro de la *Revue des Deux Mondes,* afin de détourner les soupçons, un article sur *sainte Élisabeth de Hongrie,* par M. de Montalembert, et sur la *sainte Passion de Jésus-Christ,* par la sœur Emmerich [1]. Ne dirait-on point un homme qui s'agenouille devant l'autel, au moment où un de ses affidés poignarde son rival au détour d'une rue solitaire? Il pense que nul ne le croira l'instigateur d'un pareil méfait, en le voyant baiser, d'un air pieux, les dalles de l'église.

Lorsqu'il ne glisse pas l'escopette aux mains d'un tiers, il fait lui-même usage de ces armes silencieuses qui frappent sans avertir, Il aime les demi-mots, les allusions, les insinuations; il mêle des poudres funestes dans des liquides attrayants. Madame Sand lui a-t-elle inspiré une haine vivace dont j'ignore la source? Il ne la dénigrera pas ouvertement : il se contente de l'immoler à la gloire de madame Tastu, quand une favorable occasion se présente [2].

Je ne sais ce que le critique espère obtenir par ces ruses, mais il me semble qu'il ferait mieux d'employer son adresse à se tirer de la fausse position où il se trouve. Jamais homme n'a prêté plus que lui aux reproches d'inconséquence. Il n'a pas dit un mot dans ces derniers temps qui ne soit en opposition manifeste avec ses anciens écrits.

---

[1] Pour les détails de ce fait, voyez la *France littéraire* du 18 octobre 1840.

[2] *France littéraire,* même numéro

Panégyriste des lettres modernes, il n'a point eu honte de les renier; il a mis le romantisme au nombre des fièvres chaudes, et a déclaré qu'on ne pouvait mûrir si l'on ne se prenait de haine pour ses tendances. Républicain exalté, il prêche l'union de tous les partis dans un journal que le pouvoir soudoie. Trompette de Victor Hugo, sonnant ses louanges de carrefour en carrefour, il a changé sa musique et le dénigre avec autant d'obstination qu'il le célébrait jadis. Ami du vague, de l'ombre, du désordre ; incapable de poser un principe, de donner un avis salutaire, il accuse notre littérature d'être un *immense gâchis*. Plein d'un goût barbare, il pousse quelquefois la susceptibilité au delà de toutes les bornes : une expression lui gâte un morceau de poésie, une phrase la moitié d'un volume. Il tance fortement madame Guizot pour avoir dit, en parlant d'une personne, qu'elle ne l'aurait jamais connue *sous un semblable rapport ;* il va plus loin, il nous apprend que sa délicatesse le rend malheureux !

L'inconséquence est d'ailleurs tellement naturelle à M. Sainte-Beuve, qu'il n'adresse jamais un reproche à un auteur, sans commettre, dans la phrase même où il le gourmande, la faute pour laquelle il le sermonne ; et cette faute s'y trouve la plupart du temps portée aux dernières limites qu'elle puisse atteindre. Veut-il persifler la prétentieuse coterie de l'hôtel de Rambouillet, il nous glisse à l'oreille cette charmante phrase : « Si nous osions la ca-« ractériser par un mot d'une précision triviale, nous l'ap-« pellerions la *queue* de Ronsard, en ajoutant toutefois « qu'elle a été tant soit peu écourtée et peignée sous la « main de Malherbe. » Que dites-vous de cette expression ? Ne vous paraît-elle point délicieuse ? Ronsard transformé en quadrupède, de la famille des singes probablement, et le sévère Malherbe lui écourtant, lui peignant la queue ; c'est là un tableau de genre du plus haut goût.

Dans un autre passage, critiquant un poëte qui exprimait ses douleurs d'une manière choquante. il lui dit avec élégance : « On souffre de voir un fils de Pétrarque répan-« dre à toute force ses entrailles sur la lyre. » Le mot d'*entrailles* est sans doute employé ici par métonymie.

Une autre fois encore, citant cette pensée de M. Joubert : « Nous devons reconnaître pour maîtres des mots, ceux « qui savent *en abuser* et ceux qui savent en user ; mais « ceux-ci sont les rois des langues, et ceux-là en sont les « tyrans », il ajoute : « Oui, tyrans ! nos Phalaris ne font-« ils pas mugir les pensées dans les mots façonnés et fon-« dus en taureaux d'airain ? » Ces sortes d'étourderies et d'inconsistances abondent tellement chez M. Sainte-Beuve, que je n'en rapporterai pas un plus grand nombre.

De ce désordre perpétuel, de cette constante mêlée où s'égorgent ses diverses opinions, de ce désaccord entre ses arrêts et sa forme, de cette haine aveugle pour la science, il résulte que sa parole a une très-faible autorité. Il ne lui est guère possible de fronder quelqu'un sans se fronder lui-même, et si les écrivains acceptent sa juridiction littéraire, ils font ainsi preuve d'une grande complaisance. Rien ne leur serait plus facile que d'annuler ses décisions par des avis antérieurs, aussi bien que par des exemples contradictoires tirés de ses propres ouvrages. Non point qu'un homme à la fois critique et poëte doive nécessairement offrir, dans ses livres originaux, l'idéal de la perfection ; un pareil idéal échappe à l'intelligence humaine, et cette condition rendrait le métier tout à fait inabordable. Il y a néanmoins de certaines limites au delà desquelles il ne faut point pousser l'égarement, sous peine de voir tomber son crédit ; les maladresses et les défectuosités par trop saillantes compromettent le jugement de l'auteur. Quand on a écrit les *Pensées d'août* et *Port-Royal,* on n'a plus le droit de tenir les balances littéraires. Les ouvrages de la Calprenède, de Théophile, de Chapelain et de Scudery, flamboieraient comme des météores si on les plaçait à côté de ces livides ébauches. La réponse aux étudiants de Zoffingue est un morceau unique dans notre langue. *Volupté, Madame de Pontivy,* trahissent une si grande impuissance d'animer une action, de faire vivre des personnages, que M. Sainte-Beuve me paraît avoir des idées très-fausses sur la nature du roman, et ne semble pas, en conséquence, devoir bien apprécier ce genre d'écrits.

La foi du lecteur dans sa parole a d'autant plus besoin de restrictions, que, saisi sans doute de l'esprit de vertige, et se croyant désormais assez sûr du public pour le braver, il a dernièrement écarté le rideau qui nous voilait toute une portion de son existence, et mis au jour des principes qui avaient besoin de l'ombre épaisse dont il les entourait. Plusieurs fois déjà il avait manifesté une grande inquiétude à la vue de cette génération habile qui vient, au son du luth, prendre place dans les arts ; le nombre et les efforts des jeunes penseurs troublent son sommeil[1]. Bientôt il jugea prudent de se mettre en garde ; le meilleur moyen de défense lui sembla le ridicule, et il essaya de tuer par la raillerie de pauvres songeurs inoffensifs. Tous les débutants furent enveloppés dans la même malédiction, tous furent accusés de « pousser ce cri famélique et orgueilleux « des génies méconnus, cette lugubre et emphatique com- « plainte, dont l'opiniâtre refrain revient à dire : *Admire-* « *moi ou je me tue!* » En outrageant ainsi dans sa fleur l'avenir, l'espoir de la nation, le critique oubliait ses anciennes larmes, ces abattements littéraires et ces rêves de mort dont parle Joseph Delorme. Il insultait aux douleurs qu'il a peintes un des premiers et qu'il suppose trop communes. Peu satisfait néanmoins de cette généreuse attaque, peu sûr d'avoir obtenu le résultat qu'il ambitionne, on le vit peu de temps après revenir à la charge, et, pour dégoûter profondément ces rivaux dont l'ardeur l'importune, il voulut leur persuader que leurs inutiles efforts tourneraient à sa gloire. « Étienne Pasquier, dit-il, écrivait à « Ronsard en 1555, six ans seulement après que Dubellay, « dans l'*Illustration de la langue,* avait sonné la charge « et prêché la croisade : « En bonne foi, on ne vit en « France telle foison de poëtes, etc. » Pasquier veut bien « croire que tous *ces nouveaux écrivasseurs donneront* « *tant plus de lustre aux écrits* de Ronsard et des autres. « Selon moi, des traits pareils se reproduisent exactement « aujourd'hui. »

---

[1] *France littéraire*, du 18 octobre 1840.

Mais comme cette haine jalouse ne laisse pas d'être choquante, il la justifie à diverses reprises. « En poésie et « en art, écrit-il, on est dispensé d'aimer ses héritiers pré« somptifs, » et il nomme ces héritiers des *assassins.* L'autre passage est plus net encore. Après avoir répété que « en littérature, en art, on n'aime pas d'ordinaire son « successeur immédiat, son héritier présomptif, » il cite quelques exemples qui lui paraissent légitimer ses dispositions malveillantes, et il s'écrie : « Toujours et partout la « vieille histoire de Saturne et de Jupiter; toujours les « générations d'autant plus inexorables qu'elles se tou« chent davantage, et empressées de se nier l'une l'autre « quand elles ne peuvent se dévorer! » Puis il ajoute pour la forme : « Avertis du moins, tâchons de ne pas faire « ainsi. » Précepte qu'il désire voir suivre à son égard, mais qu'il n'observe nullement à l'égard des autres.

Quelle que fût cependant l'étrangeté de ces sorties, de ces aveux et de ces justifications indirectes, personne, il me semble, n'aurait pu prévoir que l'auteur de *Port-Royal* se serait oublié au point d'écrire le morceau qu'il intitule : *Dix ans après, en littérature.* Les annales de la pensée humaine n'offrent, certes, aucune pièce analogue. Jamais entreprise aussi peu charitable, jamais aussi perfide complot n'avait menacé la jeunesse littéraire d'une époque. Il invite dans les termes les plus précis tous les auteurs de quarante ans à s'unir pour étouffer la nouvelle génération [1].

Mais la haine acharnée de M. Sainte-Beuve contre des hommes trop sérieux et trop habiles pour lui plaire ne nous rendra pas injuste envers lui comme il l'est envers les autres. Quoiqu'il nous ait appris lui-même depuis bien longtemps que « *la vue de jeunes et brillants talents qui* « *s'épanouissent lui cause une tristesse resserrante,* » et n'ait soutenu que les hommes qu'il voulait faire entrer dans ses ligues, nous n'imiterons point son exemple, nous ne déprécierons point son mérite. L'histoire de la poésie au seizième siècle est une œuvre utile; si la vue de l'historien manque de justesse et de portée, si ses conclusions n'offrent pas beaucoup de sens, les faits sont étudiés avec soin : ses *Portraits* contiennent aussi çà et là quelque biographie bien narrée. Il a de plus le vrai coup d'œil du moraliste. Mais, disons-le sans crainte, il eût mieux valu, pour la littérature française, qu'il n'eût aucun mérite : son talent, joint à de nombreux défauts, lui a permis d'exercer une action triplement pernicieuse. Doué d'imagination et de sensibilité, mais possédant une intelligence très-faible, il a obscurci tous les problèmes qu'il a voulu résoudre; par son mauvais goût, il a été d'un funeste exemple; par son amour des cabales littéraires, il a corrompu tous les hommes qui lui ont prêté l'oreille. Je regarde donc comme un juste châtiment sa décadence prématurée.

---

[1] J'ai commenté tout au long cet article dans la *France littéraire, loc. cit.* M. Sainte-Beuve a répondu qu'il y a des *esprits célibataires* et des esprits qui aiment à s'accoupler; il est, dit-il, de la seconde espèce.

CHAPITRE II.

De la loi de continuité qui unit le dix-huitième siècle au dix-septième, par M. Pierre Leroux. — De l'esprit et de la critique littéraires chez les peuples anciens et modernes, par M. Théry. — Le Népenthès, par M. Loève-Veimars. — Caractères et paysages, par M. Philarète Chasles. — Essai sur l'histoire littéraire du moyen âge, par M. Charpentier. — Préface des chansons nouvelles et dernières, par Béranger.

Quelles que soient pourtant la déraison et la frivolité d'une époque, tous les auteurs qu'elle renferme ne montrent pas la même étourderie. Un homme sérieux prend de loin en loin la parole, et cherche à inspirer de plus graves pensées : habituellement ses efforts demeurent sans résultat. Que peut un individu contre une masse, une pierre isolée contre un torrent ? l'onde saute par-dessus, et ne tient nul cas de son murmure. C'est ce qu'on vit s'effectuer en 1832. Dans un article déjà mentionné plus haut, M. Leroux censura vertement la légèreté de la critique française ; il lui reprocha de tout abandonner pour les détails biographiques et les minuties de l'exécution, de ne pas comprendre l'enchaînement des périodes, de ne jamais traiter les questions essentielles. « Il n'y a pas dans notre « langue, disait-il, dans cette multitude d'écrits qu'elle « possède sur la vie et les ouvrages des grands écrivains « des trois derniers siècles, un seul essai philosophique. » Notre Panthéon littéraire, où nos auteurs célèbres devraient se trouver généalogiquement répartis, ne nous offre donc qu'une suite de poëtes plus ou moins habiles, sans corrélations et sans parenté; de blafardes lueurs tombent de la voûte sur leurs effigies solitaires, entre lesquelles règne une ombre épaisse.

M. Théry n'accuse pas moins vivement les juges futiles qui citent chez nous les écrivains à leur tribunal. « Par-« faitement clairs dans leurs trivialités, ils reprochent au « littérateur philosophe ses rêveries et ses nuages. Au « nom du sens commun, ils protestent contre tout sérieux « exercice de la raison. Les surfaces leur conviennent; « ils semblent craindre de disparaître à une certaine pro-« fondeur. » Il annonce du reste la fin de leur domination; il ne croit pas que la France veuille continuer, au bruit de leur musique, cette valse littéraire où elle tournoie en chantant comme une folle.

Près des critiques évaporés, M. Théry place une autre espèce de discoureurs non moins burlesques et non moins dangereux : ce sont les fanatiques de la routine, comme il les appelle, gens « qui acceptent les vues philosophi-« ques, pourvu qu'elles soient transcrites d'Aristote, et qui « n'y trouvent plus rien à redire, si elles ont passé du « grec en latin et du latin en français, sous le patronage « d'Horace et de Boileau. Ils ont beau répéter que ce « qu'ils approuvent leur plaît comme règle du bon sens, « et non pas comme tradition de tel ou tel maître; s'il en « était ainsi, on les verrait tenir compte des différences « de temps, de sociétés, de croyances; ils appuieraient de « nouveaux arguments ces inviolables doctrines, au lieu « de repasser avec précaution sur les traces à demi effa-« cées de leurs modèles. » Des remarques si justes sont d'autant plus méritoires dans la bouche de l'auteur, qu'il fait partie de l'université. Quand il publia son livre, il était proviseur du collége de Versailles; peut-être même l'est-il encore. Il y avait de sa part un double courage à bafouer la grave niaiserie de la critique pédantesque. Les directeurs, les professeurs des colléges ont le plus souvent une haine implacable pour la vie et l'art modernes. Aussi n'ai-je pu lire sans émotion le premier chapitre de cet ouvrage, chapitre plein de sens et de hardiesse, qui roule sur la méthode. La vérité, me disais-je, peut donc pénétrer en tous lieux ; nul obstacle, nulle précaution ne l'arrête ; quand elle ne brise pas les portes d'airain, elle se glisse clandestinement vers son but au milieu des ombres. Sous le toit même où complotent ses ennemis, elle parvient près du moine, près de l'étudiant, près du docteur ; elle dresse devant eux sa lumineuse figure, et les appelle, les instruit de sa voix séduisante. Combien d'hommes ont cru préparer solitairement l'avenir, mettre en dépôt dans leurs livres de grandes, d'utiles idées que repoussait toute leur génération, tandis que ces idées allaient bien loin convaincre et enrichir des intelligences ! La nature prodigue sans doute les brutes, mais elle jette incessamment parmi elles, pour se disculper et se réhabiliter, des âmes fortes, des esprits droits ; ces nobles créatures, éloignées l'une de l'autre, communiquent à travers l'espace ; elles vivent des mêmes principes, des mêmes sentiments, et forment, au milieu du troupeau commun, la véritable humanité.

L'ouvrage de M. Théry a pour titre : *De l'Esprit et de la Critique littéraires chez les peuples anciens et modernes*. C'est une histoire concise de toutes les idées sur la littérature et les arts qui ont eu cours chez toutes les nations du monde, entreprise énorme qui exigeait une rare patience. L'auteur n'a point reculé devant sa tâche ; non-seulement il évoque l'armée entière des critiques européens, de la Grèce, du Latium, de la France, de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Espagne, de l'Italie, de la Hollande, de la Suède, du Danemark et de la Russie ; mais il parle des critiques chinois et indiens, juifs et turcs, persans et arabes, égyptiens et américains : tous les hommes qui se sont occupés abstraitement de la poésie figurent à leur place dans cette vallée de Josaphat. Au lieu de restreindre son sujet, le laborieux écrivain l'a même agrandi ; les considérations théoriques n'ont point seules attiré sa vue ; il dessine le caractère général des diverses littératures et les principaux traits de leurs diverses périodes.

Comme le livre n'a que deux tomes, cette abondance de matières n'est pas sans inconvénient ; elle force M. Théry à glisser sur chaque auteur, sur chaque question avec la rapidité de la foudre ; bien des époques n'obtiennent qu'une demi-page, bien des théories sont jugées en deux mots. Outre que cette prodigieuse concision rend la lecture peu facile, vu la multitude de personnages et de doctrines qui passent en quelques minutes sous vos yeux, elle donne à toute la production un air de bibliographie. D'assez nombreux systèmes sont de plus mal étudiés ; ployant sous le faix du travail, l'historien, nonobstant son indépendance naturelle, a reproduit des erreurs vulgaires ; les critiques français des dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième siècles ne sont point examinés comme ils devraient l'être : enfin, et voilà sa grande faute, M. Théry n'est point parvenu au centre même de son sujet. Une aussi longue carrière, puisqu'il ne craignait pas de la fournir, lui présentait une excellente occasion de mettre en relief quelques-unes des lois jusqu'à cette heure ignorées, qui président au développement de l'art. Il pouvait aborder la philosophie de l'histoire littéraire ; il ne l'a point fait.

A part la connaissance des œuvres théoriques et nombre d'idées qu'il y puise sur l'essence du beau, le grand résultat de son travail est une définition de l'une et l'autre poésie. Dans le *classique,* il voit l'expression de l'idéal sensible ; dans le *romantique,* il distingue deux éléments : « l'expression libre, individuelle de la réalité, c'est-à-dire

« l'exclusion de tout idéal sensible ; et l'expression de « l'idéal spirituel, le seul système vraiment rival du système classique, le seul qui ait de l'avenir. » Quoique cette dernière théorie n'embrasse pas, à beaucoup près, tous les caractères du romantisme, elle est assez vraie pour mériter des éloges et fixer notre attention. L'idéal des anciens étant matériel, ils devaient, pour obtenir la perfection relative de la forme, choisir les circonstances, aimer le beau dans les détails comme dans l'ensemble, et n'employer aucun des attributs qui répugnent à l'homme physique [1]. Cette sorte de choix n'est pas également nécessaire à l'idéal spirituel, « qui est la plus haute puissance « de l'idée ; il se joue de la forme sensible, et la fait servir « à son œuvre comme un instrument docile qu'il modifie « et qu'il brise à son gré. Il n'a pas pour elle ces égards « dont le principe sensible l'environne amoureusement. » La simplicité nue et même la crudité des moyens ne le choquent donc pas ; il les met en usage pour obtenir certains effets. De telle sorte que l'art moderne est à la fois plus réel et plus élevé ; il peint plus librement, plus fidèlement la nature, et la domine des hauteurs de la pensée avec une force magistrale que ne possédait pas l'art grec.

Le malheur de ces ouvrages critiques, sérieux et importants, mais d'une forme rude et austère, c'est qu'ils ne parviennent point chez nous au grand public : leur influence reste circonscrite à un petit nombre de lecteurs. La plupart des gens de lettres même n'en prennent pas connaissance ; or, il faut au moins agir sur eux, pour obtenir quelques résultats, lorsqu'on traite des matières d'art. Une seconde infortune, c'est que les critiques, dont la diction a de la grâce et de l'éclat, ne possèdent en général aucune aptitude rationnelle. Ils parlent agréablement, déploient mille ruses, mille coquetteries de langage ; ils ont à leur service les nombreux moyens oratoires qui assurent le triomphe de la vérité; mais ils l'ignorent cette vérité ; ils déclament sans but, et ne s'élèvent jamais au-dessus des plus minimes détails.

---

[1] Nous avons nous-même exprimé des vues analogues : *Études sur l'Allemagne*, tome II, page 141 et suivantes.

M. Loève-Veimars est un esprit de cette nature. Après avoir consumé une partie de sa jeunesse à faire des travaux pour les éditeurs, travaux de science, ingrates compilations où il mettait plus d'art et de soin que n'en offrent communément ces sortes d'ouvrages [1], il finit par obtenir une assez grande renommée. Le succès prodigieux de sa traduction d'Hoffmann lui conquit l'attention publique. Il ne fut pas inutile, car il parla des poëtes étrangers avec talent et avec connaissance de cause; mais il n'a point émis une seule idée générale. Il semble en faire peu de cas d'ailleurs; la littérature actuelle lui paraît être et devoir être toute d'improvisation. Les œuvres légères, décousues, rapides, ont, à l'entendre, seules chance de réussite [2]. Il ne veut donc pas agir autrement que ses contemporains : s'il les voit danser sans relâche, il dansera sans prendre haleine.

M. Philarète Chasles a la même opinion et le même plan de conduite. « Ne pas remonter aux principes, dit-il, « manquer de centre commun et de base solide, pérorer « au hasard, s'arrêter aux détails, c'est se montrer com« plétement de notre siècle et de notre pays [3]. » Il trouve donc parfaitement illogiques ceux qui blâment cet état de choses, et veulent le modifier. Il pleut à verse ; nous sommes dans la boue jusqu'aux chevilles; de quoi nous plaignons-nous? Restons tranquilles, pardieu ! le beau temps viendra, les routes sécheront, et sans avoir pris de peine, nous serons hors d'embarras. Mais si la pluie continuait? Eh bien ! nous continuerions à être mouillés.

---

[1] Voyez entre autres son *Résumé de l'histoire de la littérature allemande*, publié en 1826.

[2] Préface du Népenthès ; 1833.

[3] *Débats*, du 29 mai 1840.

C'est cependant une belle et vive intelligence que la sienne. Il lui aurait suffi d'un peu de volonté pour jouer un autre rôle et avoir le droit de soutenir un plus noble système. Bien des avantages le recommandent : ce n'est point sans raison qu'une douce célébrité voltige depuis longtemps autour de sa tête, comme ces flammes errantes dont les génies marchent environnés sur notre scène lyrique.

A l'époque de ses débuts, au plus fort de la lutte entre les deux systèmes, M. Chasles s'avança paisiblement dans la lice; il se rangea parmi les novateurs, sans sonner de la trompette, sans faire caracoler sa monture Il n'annonçait point de belliqueuse ivresse, mais se préservait de l'exagération et ne faussait pas ses armes. Nous lui reprocherons néanmoins d'avoir été trop calme; il aurait pu, en gardant une juste mesure, pénétrer dans l'essence de la poésie moderne, et rendre à la cause de l'art de plus grands services. Ne déclarait-il point, par exemple, que le moyen âge a manqué de goût, donnant à ce terme le même sens que Lebatteux et la Harpe? Il disait encore que tout son génie s'est concentré dans le poëme de Dante, annulant par là ses autres manifestations, si riches, si splendides et si nombreuses. Ces petites erreurs ne l'empêchaient pourtant pas de bien saisir la question; la guerre entre les deux écoles lui semblait une guerre entre deux sociétés, une guerre de la vie contre la mort, de l'espérance contre le souvenir. En 1829, l'ère chrétienne lui inspirait les phrases suivantes: « C'est cette période de « convulsion et de régénération, qui, sous le nom de « moyen âge, a été en butte à des accusations si légères. « Orage fertile, tempête nécessaire, qui bouleversa tous « les éléments sociaux, pour les classer et les animer

« d'une vie nouvelle. Vous diriez la fournaise ardente où « tout se trouve en fusion. C'est là que se prépare la so« ciété moderne. Toutes les découvertes auxquelles nous « devons notre supériorité incontestable datent de ces « dix siècles, taxés de barbarie et d'ignorance. *Nos ancê« tres n'ont pas égalé dans les arts de l'imagination les « peuples heureux qui les précédèrent.* Cependant, « sous ce rapport, ils ont leurs titres à faire valoir. Qui « s'est promené sous les voûtes de la cathédrale de Colo« gne, sous les arceaux de Westminster, à Londres, sans « rester pénétré d'admiration pour le génie qui tailla ces « masses et disposa ces forêts de pierre ? »

Une seule proposition forme tache dans ce passage; c'est celle que nous avons soulignée. Peu de temps après, M. Chasles écrivit un article sur *Panurge, Falstaff* et *Sancho,* où il explique, avec beaucoup d'intelligence, l'amour de nos aïeux pour le grotesque. Ici, l'on ne trouve plus rien à blâmer. « Que l'on remarque attentive« ment chacune des grandes ères sociales, on y remar« quera toujours, d'une part, une idée mère, une pensée « reine, qui circule comme le sang dans les veines de la « société; d'une autre, une opposition constante, destinée « à contre-balancer l'influence dominatrice et à rétablir l'é« quilibre; loi de réaction éternelle et inévitable. Si on « applique la même observation au moyen âge, on y verra « se prononcer un double caractère : d'une part, une « croyance idéale, exaltée, sérieuse; d'une autre, une « raillerie vulgaire et audacieuse. L'une a empreint de « christianisme tout l'espace de temps qui s'est écoulé « depuis Constantin jusqu'au seizième siècle; l'autre a « donné naissance à toutes ces créations bouffonnes et « naïves, contre-poids nécessaire d'un idéalisme qui dé« passait toutes les bornes, et transformait l'existence en « vision. » Des aperçus aussi nets, aussi parfaitement justes, sont très-rares dans la littérature actuelle. Celui-ci frappe droit au but. Les écrits de M. Chasles en renferment assurément plusieurs du même genre, productions naturelles d'une âme entendue. Mais, il faut le dire, elles passent toujours avec la rapidité de l'éclair ; l'auteur semble fuir bride abattue un invisible ennemi. Cités, déserts, forêts, montagnes, paraissent et disparaissent autour de lui comme de magiques évocations. Pénètre-t-il au fond d'une vallée charmante ? il y jette un regard et s'élance plus loin. Touve-t-il une bonne pensée? il la laisse choir sur sa route, dans le premier endroit venu, sans se demander si le terrain est favorable, et si les oiseaux du ciel ne la dévoreront pas. Aussi qu'arrive-t-il? les oiseaux de l'oubli descendent effectivement, la graine leur sert de pâture et s'anéantit au lieu de fructifier. Pour acquérir toute sa valeur, pour prendre une consistance monumentale, chaque notion a besoin d'être fouillée dans ses replis; vue de loin, elle offre à l'œil une masse indivisible, elle paraît un corps simple et homogène; examinée de près, ses éléments se détachent; la question principale embrasse une foule de questions secondaires que l'on ne peut négliger si l'on veut obtenir une solution définitive. Or, M. Chasles se borne toujours à l'aspect d'ensemble : un regard vif et soudain le contente; il n'a pas plutôt mis pied à terre devant un édifice, qu'il remonte sur son cheval et part au galop.

De là vient qu'il commet, en certains jours, des méprises étonnantes. Croirait-on qu'il voit dans Notre-Dame de Paris un monument du sixième siècle, et dans Saint-Eustache une merveille du treizième ? Rien n'est plus vrai pourtant.

« Saint-Eustache, dit-il, est cent fois plus beau que « Notre-Dame. La basilique dont M. Hugo a fait son « poëme représente l'époque de Grégoire de Tours, un peu « romaine, un peu gauloise, un peu gothique, d'une « masse imposante, d'un grand détail, d'une exécution

« durable et d'une vénérable antiquité. Les termes de la
« science architectonique me manquent pour accuser ces
« arceaux et ces voûtes d'une lourdeur que je ressens et
« que je ne peux expliquer. Le joug romain pèse encore
« sur l'édifice; sa grandeur est plus épaisse que sublime;
« il n'a de poésie que ses souvenirs et sa masse. Donnez-
« moi les lignes aériennes, la perspective, la transparence
« magique, la féerie chrétienne de Saint-Eustache : le
« treizième siècle est là; un *chantre d'amour* allemand
« pourrait lire dans cette chaire le poëme du Saint Graal.
« Je vois à Notre-Dame toute l'antiquité pieuse de la
« France monarchique, à Saint-Eustache les temps roma-
« nesques de la chevalerie. »

Ces deux anachronismes sont au nombre des plus puissants, des plus vigoureux qu'on ait jamais faits. Grégoire de Tours étant mort en 595, et la cathédrale de Paris ayant été commencée en 1163, cinq cent soixante-huit ans se sont écoulés entre la date que lui assigne M. Philarète Chasles et le moment où fut posée la première pierre. En 1257, Jean de Chelles entreprit le portail méridional; et, en 1351, Jean Ravy, maçon de l'église, plaça les hauts reliefs qui ornent par dehors la clôture du chœur. La basilique ne fut donc entièrement terminée qu'à cette époque; et, comme M. Chasles parle du monument complet, il se trompe juste de sept cent cinquante-six années. Pour Saint-Eustache, son erreur n'a pas tout à fait des proportions aussi colossales; mais elle ne laisse pas que d'être plaisante. Cet édifice de la chevalerie a été commencé le 9 août 1532; si nous prenons pour point de départ la fin du treizième siècle, nous avons déjà une méprise de deux cent trente-deux ans; mais, comme le vaisseau ne fut terminé qu'en 1642, il faut ajouter cent dix ans à ce premier nombre, ce qui nous donne trois cent quarante-deux ans. Et, si nous voulions pousser plus loin la rigueur, le chiffre augmenterait encore. Effectivement, on n'acheva le portail qu'en 1788, et, de la fin du XIIIe siècle jusqu'à cette dernière date, il s'est écoulé quatre cent quatre-vingt-huit années. M. Chasles ne me paraît point fort sur l'archéologie.

Les arts l'ont réellement peu occupé ; il aime mieux le beau littéraire que le beau plastique. Cette lacune existe aussi chez MM. Villemain et Sainte-Beuve, et chez tous les critiques de la restauration ; elle est fâcheuse assurément. Elle trace autour de l'esprit un cercle borné, l'empêche d'agrandir ses vues générales, de confirmer ses observations sur la poésie d'un siècle ou d'une nation, par des remarques analogues sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Il y a telle période esthétique dont on ne peut se former une idée vraie sans cette confrontation. L'étude de la sculpture me paraît nécessaire pour comprendre la Grèce antique ; celle de la peinture, pour l'Italie moderne ; celle de l'architecture, pour le moyen âge où elle a triomphé. Le même goût qui donne aux œuvres littéraires d'une nation leur physionomie spéciale, donne à ses beaux-arts une physionomie correspondante, et les productions plastiques ont l'avantage d'éclairer soudainement l'intelligence en frappant les yeux. La lecture, plus lente, plus difficile, ne l'éclaire que par degrés.

Mais si M. Chasles ignore les arts, ses connaissances littéraires sont, en revanche, très-étendues. Les obstacles ne l'ont point effrayé ; il a pour la poésie un véritable amour, et il se précipite sur tous les chemins où il pense découvrir la trace de ses pas. L'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne et même la Hollande, ont tour à tour été le but de ses excursions ; il s'est assis sous le toit de leurs poëtes ; il a partagé leurs craintes, leurs désirs, leur ivresse et leurs transports, dans ces chaumières que fuit l'opulence et que visitent les dieux. En mainte occasion, il est revenu sur le talent de s'assimiler les idées des temps, des pays lointains ; il en a fait sentir les avantages et le prix. A la manière dont il en parle, on voit qu'il le possède. Les études philosophiques lui manquent seules ; je ne crois point qu'il ait dépassé la fausse théorie de Burke.

Un trait honorable pour M. Chasles, c'est la persistance de ses opinions littéraires. Il n'a point maudit le romantisme après l'avoir soutenu. Il a blâmé les extravagances et les folies [1], sans changer de principes ; les novateurs ne le comptent point parmi leurs transfuges. Cette unité de vues, cette constance morale, jointe à ses nombreux talents, aurait dû lui permettre d'exercer une action plus vive. Tous ses essais ont été heureux ; il a écrit, lorsqu'il l'a voulu, de charmants tableaux de voyage, et des contes pleins de sensibilité ; il a fait, sur Pitt et sur Burke, des études historiques vraiment hors de ligne ; on trouve dans ses feuilletons de la grâce, de la couleur, de l'intelligence et du savoir ; il donne à son style l'allure qui lui plaît. D'où vient donc sa solitude morale ? D'où vient que l'on reconnaît son habileté sans lui ouvrir la mystérieuse officine où l'esprit élabore ses opinions et ses croyances ? D'où vient que nul ne chevauche près de sa bannière ? C'es qu'avec toutes les qualités de la souplesse, il lui manque celles de la force ; il n'a réellement point d'étendard. Espèce de navire-fantôme poussé par les vents les plus contraires, il flotte, au gré des orages, sur toutes les mers de la pensée. Des côtes d'Albion, il passe aux côtes de France ; une bourrasque imprévue le jette en Hollande, en Espagne ou en Italie ; un nouveau souffle s'élève et l'entraîne jusque dans l'océan Indien. De la littérature il passe à la politique, de la politique à la biographie, de la biographie au commerce ; toujours errant parmi les faits, et n'ayant point de système ordonnateur, il ne saurait exercer d'influence, car la première condition requise pour dominer les autres, c'est de se dominer soi-même.

---

[1] Drames fantastiques et merveilleux de Shakspeare.

L'année 1833 vit encore paraître l'*Essai sur l'Histoire littéraire du moyen âge*, par M. Charpentier, professeur de rhétorique. C'est un livre estimable à plusieurs égards, mais d'une grande incohérence. Enveloppé dans le tourbillon qui agitait les esprits, l'auteur n'a point eu la force d'en sortir ou de s'y diriger. D'après son exorde, on le croirait l'admirateur fervent de la poésie romantique, aussi bien que de l'ère féodale. Il approuve le soin et l'enthousiasme avec lesquels on étudie le moyen âge; il le proclame une abondante source d'améliorations; il veut lui-même tâcher de le faire mieux connaître. On est donc tout surpris lorsque, dans les derniers chapitres, il déclare la littérature moderne une littérature de *Cosaques :* j'emploie son expression. Il a donné au terme, par lequel on désigne le monde chrétien, un sens trop littéral : les temps chevaleresques ne sont pour lui qu'une époque *intermédiaire* dans l'acception rigoureuse du mot. Il ne leur attribue point de valeur indépendante : tout leur mérite est d'avoir préparé les temps modernes. Or, en matière d'art, ceux-ci ne nous offrent que la continuation pure et simple de l'antiquité. Les progrès survenus depuis la chute de Rome n'ont pas fait varier la poésie : les sciences, la politique, l'industrie, la morale, ont seules réalisé des perfectionnements. On ne doit donc point considérer les nouvelles tendances de la littérature française comme un retour vers nos origines. Il n'y a de national chez nous que la poésie romaine adoptée jadis par les Gaulois. Bien loin de constituer une amélioration, elles trahissent une décadence réelle. C'est une seconde éclipse que subit l'art grec; éclipse dont on ne le verra point sortir comme de la première, car nous touchons aux confins de la civilisation actuelle : un monde, un idéal inconnus s'élaborent à l'heure qu'il est dans le sombre atelier de l'avenir.

De telles idées me semblent un pur enfantillage. M. Charpentier nous croit sur les limites d'une région nouvelle, près de commencer une nouvelle existence ; il croit que l'humanité prend et ne peut éviter de prendre des formes successives : il devrait donc regarder le moyen âge comme une de ces formes. Il a beau dire, on y trouve les éléments d'une société complète : une religion, un système politique, un système légal, un art, une poésie, des mœurs particulières. Il faut bien y voir un tout organique, et l'on ne saurait admettre qu'il a été un simple engrais pour les temps modernes où le bulbe ancien a produit une seconde fleur : et si l'on n'admet pas cette hypothèse, on ne peut non plus ranger parmi les signes de décadence les prédilections romantiques de la poésie actuelle. Les idées de notre écrivain tombent donc l'une à la suite de l'autre ; la chute de la première cause la chute du reste. Nous pouvons nous dispenser de les combattre davantage. Il nous faudra bientôt y revenir d'ailleurs, quand nous parlerons de M. Nisard. L'auteur des *Études sur les poëtes latins* a en effet mis à sac l'œuvre de son confrère ; il s'est approprié toutes ses vues, sans dire d'où elles lui venaient ; il ne lui a laissé que la modération et le jugement, qui, dans les détails du livre, atténuent les erreurs de l'ensemble.

Malgré ces pierres d'achoppement que l'on jetait sur sa route, le génie moderne poursuivait le cours de ses triomphes : les plus rebelles grossissaient à la fin son cortége. De même qu'en 1829, Casimir Delavigne, cet homme si peu au fait des questions littéraires, avait admis à contre-cœur la nécessité des nouvelles formes [1] ; en 1833, Béranger, moins opiniâtre et plus clairvoyant, les adoptait d'une manière bien plus franche; il repoussait Momus, Bacchus, Vénus, Phébus, Terpsichore et les Grâces, ces compagnons édentés de sa jeunesse. A cette époque, sous le règne de l'abbé Delille, règne pompeux entre tous, il avait lui-même, comme il le dit, projeté l'escalade de bien des barrières. « Je ne sais quelle voix me criait : Non, « les Latins et les Grecs même ne doivent pas être des « modèles ; ce sont des flambeaux ; sachez vous en servir. « Déjà la partie littéraire et poétique des admirables ou« vrages de Chateaubriand m'avait arraché aux lisières « des le Batteux et des la Harpe ; service que je n'ai « jamais oublié [1]. » Quel bel aveu ! quel utile exemple ! Il est si rare que dans leur vieillesse les auteurs sympathisent avec les efforts des générations qui abordent la même carrière par d'autres points !

---

[1] Préface de *Marino Faliero*.

CHAPITRE III.

Débuts de M. Gustave Planche. — Ses travaux sur la littérature anglaise. — Eugène Aram.

Nous avons maintenant à nous occuper d'un homme qui a eu la plus étrange destinée que l'on puisse voir. Paresseux comme il n'est pas permis de l'être, ignorant au même degré, n'ayant ni principes ni direction, jugeant ses contemporains avec une morgue offensante, incapable de mettre au jour un livre quelconque, ayant assez peu de délicatesse pour prendre et signer des travaux depuis longtemps publiés par d'autres, ces vices nombreux, qui auraient dû le tenir dans une obscurité sans fin, ne l'ont pas empêché d'acquérir une position brillante et une vogue extraordinaire. Pendant sept ou huit ans, il a eu la gloire la plus pure, la plus incontestée de notre siècle; personne n'eût osé dire un mot à son désavantage. Les auteurs se prosternaient devant son *inflexible justice*, les éditeurs cherchaient à le circonvenir, les lecteurs se laissaient guider par lui. David exécutait son médaillon pour léguer ses traits aux générations futures. Le gouvernement lui donnait une chaire sans qu'il l'eût sollicitée. Nos romanciers l'étudiaient et s'en servaient comme d'un type. Un de ses confrères à la *Revue des Deux Mondes* écrivait sur lui ce passage enthousiaste : « Il eût inventé « la logique, si la logique eût été à inventer. C'est un « dialecticien déterminé. Tout livre pris dans l'*étau* de « son syllogisme y sera infailliblement broyé, s'il n'est de « force à résister à cette épreuve. Il foule comme une « *herbe vile* toutes les petites considérations humaines « qu'on pourrait *amasser* devant lui pour *l'arrêter*, et « pousse droit aux épines de la question. C'est le Junius « Brutus de la critique. » Ceux mêmes qu'il flagellait cruellement n'osaient douter de son mérite ; on le détestait du fond de son cœur et l'on tremblait devant lui [1].

---

[1] Le grand chansonnier ajoute cette phrase remarquable : « Je « l'avoue pourtant, je n'aurais pas voulu plus tard voir recourir « à la langue morte de Ronsard, le plus classique de nos vieux « auteurs. »

---

[1] Les directeurs des journaux avec lesquels j'étais en relation frémirent de crainte, lorsque je leur proposai le travail publié ensuite dans la *France littéraire*. M'étant alors adressé à M. Victor Hugo pour lui demander son aide, la terreur l'empêcha de me répondre. Sa joie me prouva plus tard quelle idée fantastique il avait de M. Planche. On ne voulait donc même point me laisser parler. Les choses ont bien changé depuis : tout le monde a eu du courage après la bataille. M. Eugène Pelletan est le seul qui n'en ait pas attendu la fin pour dire son avis.

Peu s'en fallut qu'on ne lui élevât des statues, qu'on ne déployât des manteaux sur sa route, et qu'on ne le fît précéder par des tambours.

Quels chefs-d'œuvre expliquent ce merveilleux succès? Quelles productions étonnantes lui ont conquis une si grande estime? C'est ce que je me suis demandé longtemps et ce que l'on ne se demandait point assez. On l'honorait sans savoir pourquoi; nul ne se figurait que cette admiration publique, ce rêve de toutes les nobles âmes, qui faisait pleurer César devant l'image d'Alexandre, il l'avait obtenue par des fraudes et des tours d'adresse. Rappelons d'une manière succincte les preuves, trop nombreuses peut-être, que nous en avons données.

Dans le courant de 1836, M. Planche forma des principaux articles publiés sous son nom, depuis ses débuts en 1831, deux volumes qu'il intitula : *Portraits littéraires*. Le premier auteur dont parle ce recueil est l'illustre Fielding : c'est aussi un des morceaux qui installèrent M. Planche à la *Revue des Deux Mondes*, et jetèrent les bases de sa réputation. Il a trente-deux pages in-octavo. Or, si l'on prend la peine d'ouvrir les *Biographies des romanciers célèbres*, de Walter Scott, on l'y retrouve tout au long [1]. L'identité absolue des deux opuscules excite un sourire involontaire. Ce ne sont pas seulement les faits que M. Planche reproduit à l'aide des mêmes termes, dans un pareil nombre d'alinéa, en empruntant au baronnet jusqu'au jour dont il les éclaire, de telle sorte que rien n'indique un travail spécial ni des recherches biographiques, mais il s'approprie avec la même assurance des idées générales. L'auteur de l'Abbé, par exemple, se demandant pourquoi les grands romanciers ont obtenu si peu d'avantages sur la scène, croit en trouver la cause dans la nature même du roman et du drame, qui, étroitement liés comme ils semblent l'être, ne se touchent que par un petit nombre de points, et diffèrent sous de nombreux rapports. Le romancier (je me sers ici de ses expressions) offre à ses lecteurs le tableau de certains événements aussi complet et aussi naturel qu'il peut le faire à l'aide d'une imagination ardente, et sans le secours d'aucun objet matériel. Il ne s'agit pas seulement pour lui d'exprimer ce que ses personnages doivent dire ; son travail serait alors le même que celui du poëte dramatique ; il lui faut rendre les gestes, les regards qui ont accompagné leurs discours, en un mot toutes les circonstances que l'acteur retrace dans une pièce de théâtre. Il n'a ni scène ni décorations, pas de troupes de comédiens, pas d'assortiments de costumes. Des phrases habiles remplacent seules pour lui ces accessoires multipliés. Les descriptions et les narrations, qui forment l'essence du roman, doivent être employées avec une extrême réserve dans les drames, et ne font presque jamais un bon effet sur la scène. Le drame parle aux yeux et aux oreilles; lorsqu'il oublie ces organes, il manque entièrement son but, en exigeant d'un auditoire l'effort d'esprit nécessaire pour suivre des actions et animer des objets invisibles. C'est ainsi que le romancier, qui s'adresse uniquement à l'imagination, et dont le style, par ce motif, doit admettre une foule de détails circonstanciés, peut aisément se tromper dans un genre de composition où il faut laisser tout faire à l'acteur, sans compter ses alliés naturels, le machiniste, le peintre et le costumier, et où toute excursion dans le domaine spécial de ces auxiliaires est une erreur fatale.

---

[1] Voyez les preuves dans la *France littéraire*, du 17 mai 1840.

M. Planche trouve ces considérations fort justes et les reproduit sans le moindre scrupule. Mais comme il a voulu changer les termes, il fausse la pensée de l'auteur : pour montrer que le drame n'emploie pas les mêmes moyens que le roman, il en fait une sorte de production mécanique, entièrement fondée sur l'intrigue, uniquement distinguée par l'abondance des événements. Il exclut à peu près du drame le dessin des caractères [1], comme si les caractères étaient moins indispensables au drame qu'au roman, ne fût-ce que pour expliquer l'action! Walter Scott n'était pas tombé dans cette erreur; il avait montré les dissemblances effectives sans les accroître aux dépens de la vérité. M. Planche a voulu marquer de son chiffre l'objet sur lequel il avait fait main basse, et ce chiffre est loin d'en augmenter la valeur.

Et remarquons-le bien, ce n'est pas seulement Walter Scott que M. Planche dépouille; il vole deux hommes à la fois. Pour ne pas se donner la peine de traduire le texte original, il copie tout simplement la traduction de M. Defauconpret, se bornant à y faire de loin en loin quelques modifications inutiles. Lorsque le traducteur imprime la phrase suivante :

« Il devint même, pendant une saison, directeur d'une « compagnie de comédiens. »

M. Planche la transforme de cette manière.

« Il *fut* même, pendant une saison, directeur d'une « *troupe* de comédiens. »

Lorsque l'humble interprète écrit un passage comme celui-ci :

« A peu près dans le même temps, il hérita, par la mort « de sa mère, d'une terre de 200 livres sterling de revenu, « située à Stower, dans le comté de Derby. »

Le grand critique la perfectionne avec une habileté sans égale :

« Vers le même temps, à peu près, il hérita, par la « mort de sa mère, d'une terre de 200 livres de revenu, « située à Stower, dans le comté de Derby. »

Quelle force d'imagination, grand Dieu! combien M. Planche doit remercier la nature de lui avoir donné le talent immense qui lui permet de s'approprier ainsi le bien des autres et de remplacer une locution étrange : « A peu près dans le même temps , » par cette élégante tournure : « Vers le même temps à peu près ! » Quelques lignes plus bas j'avise une amélioration non moins triomphante ; M. Defauconpret avait écrit : « Et au bout de trois « ans , Fielding se trouva sans terre , sans rente et sans « demeure. » Notre Junius Brutus supprime la conjonction *et*, ajoute un *s* au mot terre, un *s* au mot rente, et le passage ainsi transfiguré s'échappe de ses mains , comme la terre des mains du Créateur, après être sortie du chaos. Le voici, dans tout l'éclat de sa magnificence :

---

[1] *France littéraire, loc. cit*

« Au bout de trois ans, il se trouva sans terres , sans « rentes et sans demeure. »

Lorsque Walter Scott examine le fameux livre de Tom Jones, il atténue les reproches d'immoralité dont il a été l'objet, en montrant que le but de l'art n'est pas l'enseignement de la morale. M. Planche , qui se trouvait sans doute en verve ce jour-là , découvre précisément la même pensée ; mais afin de dérouter le public, il en fait honneur à Bouterweck.

L'article une fois transcrit , M. Planche ajoute , pour terminer , une considération non soustraite , et elle est vraiment de la plus haute importance. Il remarque que la même année « où M. Littleton obtint pour Fielding une « place de juge de paix , la ville de Francfort vit naître « Gœthe, l'*auteur de Wilhelm Meister,* » nous dit-il ; et comparant le bonheur de l'un avec la misère de l'autre, il conclut par cette réflexion très-neuve, que l'imprévoyance et la prodigalité exposent l'homme à de grandes infortunes !

L'article suivant sur Maturin ne décèle pas un goût aussi prononcé pour les rapines littéraires. Il est vrai que la tournure de la notice anglaise eût permis difficilement de la reproduire ; elle abonde en citations que Walter Scott a cru devoir faire, mais qui eussent moins intéressé les Français que leurs voisins, et détruisent d'ailleurs un peu son unité. Il faut cependant rendre justice à M. Planche, il a pris tout ce qu'il a pu prendre [1].

Mais s'il a été sobre de larcins dans un travail qui ne les admettait pas, il se dédommage copieusement dans le troisième article. De même qu'il juge Fielding avec les idées de Walter Scott, il peint Mackensie avec les phrases du baronnet. C'est une manière expéditive; nous la recommandons de toutes nos forces aux personnes scrupuleuses. Il y a des endroits où l'assurance de M. Planche devient réellement comique.

Son ouvrage contient deux autres silhouettes de littérateurs anglais. L'une de ces notices roule sur les productions de Bulwer; l'autre sur une pièce de Fanny Kemble. Nous ne pouvons dire positivement qu'elles appartiennent aussi peu à M. Planche que les précédentes, car nous n'en avons pas retrouvé les originaux. Il y parle néanmoins assez légèrement d'une revue dont il s'aide, la Quarterly Review, je crois. Il aurait pu la nommer par son nom; il aurait même pu indiquer le numéro, s'il avait eu la conscience nette; on ne se déguise habituellement que pour faire le mal. Il a jugé plus adroit de dépister le lecteur à l'aide d'une périphrase, et il a écrit : « Une revue, publiée sous « le patronage de John Murray, voit dans *Francis the* « *first*, etc. » Tant pis pour ceux qui ne connaissent pas John Murray et ne savent point quel recueil il publie. M. Planche a de la sorte l'air d'indiquer la source où il puise, sans l'indiquer réellement; il se ménage une porte de derrière, pour s'esquiver si on le prenait en flagrant délit. C'est une ruse qui annonce de l'expérience. Mais lorsque tout prouve que sur cinq notices, on en a escamoté trois, quel gage nous répondra que les autres ne sont pas aussi des enfants dérobés?

---

[1] Voyez les preuves.

Cette profonde connaissance de la littérature anglaise est sans doute ce qui inspire à M. Planche le dédain avec lequel il traite M. Amédée Pichot. Il censure la manière dont il juge nos voisins d'outre-Manche; il regarde les éloges qu'on lui décerne dans plusieurs ouvrages comme achetés par des manœuvres déshonnêtes ; ils les croit même rédigés de sa propre main. C'est encore, selon toute apparence, cette vaste érudition qui lui a fait blâmer si rigoureusement l'essai d'un de nos plus grands auteurs sur la poésie britannique. « M. de Chateaubriand, dit-il, ne sait « pas l'anglais. » Je ne veux point contester à l'infaillible Aristarque la valeur de cette sentence; admettons que l'ex-ambassadeur à Londres ignore la langue parlée dans les trois royaumes. Mais M. Planche se figure-t-il qu'on aurait besoin de longues études pour la savoir comme lui ? Traduire avec une traduction sous les yeux, ce n'est pas une tâche bien fatigante, il me semble.

Il eût mieux fait du reste de s'en tenir toujours à cette méthode. Quand il veut aborder seul la littérature de nos rivaux, il commet les erreurs les plus singulières. Il baptise Écossais, par exemple, le fameux évêque Percy, malgré son origine anglaise bien constatée [1]; il nous dit que son recueil de vieilles ballades forme une épopée cyclique, dans le genre des romanceros, preuve manifeste qu'il n'a jamais eu le livre sous les yeux, car ces ballades roulent toutes sur des sujets différents et non point sur un seul et même guerrier, comme les poésies castillanes. La première série, composée de quarante-sept pièces, n'en offre pas deux qui se rapportent au même personnage. M. Planche a voulu se donner l'air de connaître un livre dont le titre seul avait frappé ses regards.

---

[1] « Or, il y a pour l'épopée deux méthodes bien distinctes, à « savoir : la méthode cyclique et la méthode dramatique. La pre« mière appartenant à l'*Écosse*, à l'Espagne, à la Servie, à la « France ; à la première appartiennent le romancero et les *ballades* « *de Percy*. »

Dans un autre passage, il adresse à M. Hugo le reproche suivant : « Il y a plus que de l'étourderie à dire « que la poésie européenne était représentée, en 1824, « par Byron et Chateaubriand. En 1824, Gœthe était en« core de ce monde, et son nom était assez grand pour « n'être pas oublié. En Angleterre, il y avait près de Byron « des noms du premier ordre. qui ne pâlissaient pas à « côté de lui. Coleridge, Wilson, Scott, *Robert Burns* « signifient bien aussi quelque chose dans l'histoire litté« raire de la Grande-Bretagne. »

M. Planche, aveuglé par sa haine, oublie une seule chose : c'est qu'en 1824 Robert Burns était mort depuis longtemps, et que M. Victor Hugo, ne pratiquant pas la magie, ne pouvait le ressusciter. Il expira, le 21 juillet 1796, à Dumfries, en Écosse, après six mois de douleurs ininterrompues [1].

Non-seulement M. Planche a sur la littérature anglaise peu de notions et d'idées personnelles, mais on est en droit de dire qu'il ne la comprend pas. Les réflexions à ce sujet qu'il a disséminées dans ses articles prouvent un manque perpétuel de clairvoyance. J'en pourrais offrir vingt exemples ; je me contenterai d'un seul, qui ne laisse pas d'être significatif. *Eugène Aram*, selon M. Planche, « est un poëme merveilleux et pathétique, une tragédie « de village, où les acteurs sont peu nombreux et n'em« pruntent aucun éclat à leur rang social, mais une tra« gédie si pleine, si rapide, si riche de terreurs et de « larmes, qu'Euripide ou Shakspeare ne l'auraient pas « désavouée. Les caractères introduits par l'auteur n'ont

---

[1] Le 25, on exposa son corps à l'hôtel de ville, et, le jour suivant, il fut enterré en grande pompe. Voyez l'excellente biographie de Robert Burns, par le docteur Currie.

« rien d'exclusif ni de conventionnel, mais possèdent au « contraire cette profondeur et cette majesté que l'universalité emporte toujours avec elle. C'est à coup sûr le « fruit de longues méditations. »

Voilà certes une extase antilittéraire, s'il en fut jamais. Bien loin de mériter les éloges hyperboliques de M. Planche, *Eugène Aram* est une production plus que médiocre. Pour le démontrer, nous n'aurons besoin que d'examiner d'abord le sujet, et postérieurement l'ouvrage auquel il a servi de base.

Le sujet de ce livre est un des plus beaux que puisse fournir le monde actuel. Quoi qu'on veuille bien dire, le sort de l'artiste, du poëte et du philosophe sera longtemps encore un grave, un menaçant problème. Des questions de la dernière importance se rattachent à cette question, malgré son peu d'étendue apparente. Il s'agit, en effet, de substituer l'ordre naturel au désordre factice de la civilisation, de classer les humains comme sont classés tous les habitants de l'univers. Le monde nous offre une hiérarchie intelligente et complète ; depuis l'éternelle sagesse qui l'anime, depuis les essences moins radieuses qui le gouvernent sous son inspection et entretiennent sa mobile uniformité, depuis le grand Être jusqu'à nous et depuis nous jusqu'au ciron, jusqu'à la plante salutaire ou funeste, jusqu'aux minéraux qui dorment dans la nuit des abîmes, jusqu'aux gaz qui flottent en limpide océan autour du globe, chaque être et chaque objet occupe sa place véritable, déterminée d'avance par sa perfection relative et par son prix intrinsèque. Mais pendant que l'œuvre divine s'organise selon ce principe, l'œuvre humaine suit une loi contraire, ou du moins n'observe que rarement la loi de justice. Notre monde est un emblème de folie ; on croirait voir une saturnale perpétuelle où les valets jouent le rôle de la noblesse, où les patriciens méconnus subissent avec indignation la tyrannie des plus viles créatures. Ainsi que des rois détrônés, élus par Dieu même, les hommes intelligents sentent leur âme frémir à la vue des pompes sociales ; ils se rappellent que ces fêtes leur étaient destinées, ces fêtes où brille maintenant une populace ivre d'orgueil. Ils cherchent sur les traits de ces esclaves la marque de leur abjection native, et, pleins d'une silencieuse fierté, ils lèvent vers le ciel des regards qui semblent dire : Voilà donc les héros que tu nous préfères, ô sublime railleur !

Mais ce n'est pas seulement dans l'univers matériel que ce changement de rôles entraîne de pernicieuses conséquences ; il fausse, il brise encore l'harmonie de l'univers intellectuel ; il répand le doute au fond des âmes, comme ces brouillards subtils qui entrent partout et réduisent toutes choses en putréfaction. La victoire de la brutalité sur le génie, comme celle du crime sur la vertu, inonde le cœur d'un amer scepticisme. Une voix sort de la conscience pour maudire ce spectacle impie ; l'homme, regardant les principes éternels qu'il porte en lui-même, se juge bien supérieur au monde avorté qui le menace. Il proteste de toutes ses forces contre une aussi lamentable organisation ; et, comme il voit l'absurdité poursuivre son cours, la ruse triompher de la grandeur, la bassesse de la droiture, l'ineptie de l'intelligence, il se pose bientôt cette question douloureuse : Que fait donc dans les cieux l'immortel régulateur ? Qui l'empêche de débrouiller ce chaos, de le soumettre à des lois harmonieuses ? L'aspect du mal est-il si doux à ses regards qu'il veuille en éterniser le succès ? Génie cruel et sinistre, aimerait-il ces aberrations de la fortune qui choquent sans cesse nos yeux ? Trouverait-il un funèbre plaisir à voir le juste accablé de désespoir et s'écriant avec angoisse : Seigneur, Seigneur, pourquoi m'avez-vous abandonné !

Je n'examine pas si ces afflictions transitoires peuvent servir à former le caractère des hommes supérieurs, si l'échafaud des martyrs n'est point le trône du génie et de la vertu , et si la double nuit qui entoure le Christ au jardin des Oliviers ne fait pas briller davantage les rayons de sa face. J'aborde cette matière par son côté sombre , j'indique les points irritants de la question. C'est l'aspect sous lequel les esprits la voient le plus ordinairement ; la portion lumineuse ne se montre que de loin en loin, à travers la pensée.

Le doute touchant l'excellence morale de Dieu et les intentions qu'il apporte dans le gouvernement des affaires humaines , l'incertitude sur les vrais principes qui doivent nous guider au milieu de nos semblables , produisent les plus tristes résultats. Ou bien l'âme se relâche et s'affaisse, ou bien elle s'enivre d'orgueil et de haine. Elle se précipite alors vers deux abîmes différents. Se laisse-t-elle décourager par le spectacle du monde , elle abandonne ses rêves de grandeur, elle dépouille son enthousiasme idéal , et , prêtant l'oreille aux suggestions de la chair, elle consent à vivre pour jouir, comme vit la masse dégradée des hommes. Alors s'effectue un morne changement ; ces organisations d'élite , qui devraient semer la lumière autour d'elles , emploient leur force à marcher dans des voies ténébreuses. Elles pourraient se donner en exemple au vulgaire , et le prennent elles-mêmes pour exemple. Elles s'abrutissent afin de ressembler à la multitude; elles se servent de leur talent comme d'une ferme , et l'exploitent dans l'intérêt de leurs plaisirs. L'œuvre a perdu le charme qu'elle leur offrait jadis ; son prix unique est celui qu'on leur en donne. Notre siècle forme un vivant commentaire de ces paroles : jamais les renégats de la pensée n'ont été plus nombreux. Nous voyons chaque jour une étoile tomber du ciel , nous voyons les inspirations les plus ardentes se métamorphoser en desseins vulgaires , et la flamme du génie employée comme un feu de houille. Lâche asservissement ! transaction brutale ! je ne sais rien de plus douloureux que ces chutes volontaires; on se sent le cœur navré en songeant que des hommes de mérite sacrifient leurs nobles tendances aux plus grossiers désirs, et vendent misérablement leur droit d'aînesse pour un plat de lentilles! Leurs frères en dépravation, les Alcibiades et les Lovelaces, qui font aussi de leur âme immortelle la servante de leur périssable enveloppe, ont du moins un certain air de grandeur qu'ils puisent dans les périls de leur vie audacieuse. Mais l'homme de pensée avili par l'amour du gain, que lui reste-t-il? Mais le défenseur du juste et du beau, que ni l'un ni l'autre ne sauraient plus émouvoir, que lui reste-t-il? La honte présente et le souvenir de sa noblesse passée, les lointaines images des heures consacrées à l'adoration du bien.

Supposons, au contraire, l'homme intelligent doué d'une persévérance opiniâtre; qu'aviendra-t-il? Méprisant et bravant l'infortune, dédaignant les riches dans leur luxe, les heureux dans leur ivresse, il amassera au fond de lui-même une colère muette; il notera soigneusement chacune de ses afflictions, et gardera la mémoire de toutes les injures qu'il lui faudra supporter. Cherchant ensuite l'occasion de la vengeance, il l'attendra au besoin pendant un demi-siècle, et, le moment venu, compensera la lenteur par l'énergie. On ne devrait point oublier que les Mirabeau, les Danton, les Marat, les Saint-Just, les Robespierre et les Camille Desmoulins étaient des hommes d'étude, des esprits vigoureux tenus à fond de cale durant de longues années, pendant qu'ils se sentaient la force et l'envie de participer à la manœuvre. Sait-on combien d'ordonnances terribles, combien de lois sanguinaires ont eu pour source leur profonde rancune? Nés dans un temps où la naissance avait tous les honneurs, où la richesse glanait après elle ce qui restait de distinctions et d'estime. ils eurent mille avanies à subir; leur impuissance première les força de les dévorer; ils cachèrent leur blessure et prirent un air joyeux. Mais, plus tard, cette haine secrète fit éruption; ils avaient longtemps maudit les hommes du sein de leur abaissement; lorsqu'ils purent agir en maîtres, il les châtièrent comme des esclaves, et, promenant la hache autour d'eux, sacrifièrent à leurs souvenirs les têtes les plus orgueilleuses.

Toutes les intelligences offensées ne trouvent point, il est vrai, de pareilles occasions; mais, lorsqu'elles n'agissent pas elles-mêmes, leur voix agit pour elles : leur trompette éveille les mécontents, réunit leurs bandes audacieuses, et sonne la charge avec enthousiasme. Les implacables niveleurs de 93 étaient, comme on l'a dit, les héritiers légitimes des Rousseau, des Voltaire, des Diderot et des Saint-Pierre. Ils ne faisaient que remplir leurs vœux, que suivre leurs doctrines : le sang de la noblesse fécondait leurs principes.

Quelles que soient effectivement la douceur et la résignation apparentes des hommes d'élite, ne vous y fiez point; une sourde inimitié couve dans leur âme. Jean-Jacques avait l'air d'accepter sa position : il s'était fait scribe, il gagnait sa nourriture, il avait su borner ses désirs. Ah! le beau mensonge! comme il en était dupe lui-même! Il semblait ignorer son propre courroux. Il minait la société par la base, il plaçait des poudrières sous les trônes, il substituait le déisme au catholicisme, il chargeait tous les vents de semer dans les cœurs l'ambition et la révolte, il séduisait jusqu'à l'enfance, et l'ameutait contre ses précepteurs; aucune institution ne trouvait grâce devant sa face; il aurait détruit le monde pour le rebâtir selon des lois nouvelles; et cependant il n'avait nul désir, il était content de sa fortune, il se prétendait impassible comme Dieu lui-même! Non, non! tu n'étais pas impassible, ô farouche misanthrope! non! tu n'étais pas résigné, formidable penseur! Tu renversais un ordre social où tu n'avais point de place, tu bouleversais les nations pour t'ouvrir une carrière, tu brisais les diadèmes pour te fondre une couronne d'or; tes idées montaient comme une vapeur brûlante de ta poitrine à ton cerveau; tu te figurais n'aimer que le bien général, et tu plaidais ta propre cause. C'est qu'en tout temps le génie a conscience de lui-même. Doué d'une obstination infatigable, il demande sans relâche les honneurs qui lui sont dus; il aime mieux l'enfer et ses ténèbres, il aime mieux l'abîme et son horreur, il aime mieux la perdition éternelle qu'un siége inférieur à celui qu'il a droit d'occuper dans les cieux.

C'est là une vérité dont les peuples feraient bien de se convaincre : leur repos et leur bonheur en dépendent. Tant que les esprits actifs n'auront pas de place au banquet social, ils chercheront à le renverser. Dans tous les siècles, l'intelligence a fait des efforts pour conquérir une position; elle a gouverné du haut de la tribune antique, elle a ému par la bouche des Pères de l'Église, elle a séduit par le luth des poëtes, elle a brandi le glaive par la main de Mahomet; aucun péril ne l'a effrayée, car son plus grand péril était la misère dont elle repoussait l'étreinte : il lui fallait la tombe ou de moins cruels destins. Mais, à nulle époque, elle n'a montré plus d'énergie que dans la nôtre; à nulle époque elle n'a revendiqué ses droits avec plus d'obstination. Elle est lasse enfin de l'injustice, et veut, d'une manière quelconque, se tracer un domaine sur la surface de la terre: Son oppression dure depuis assez longtemps : l'heure est venue de la détruire pour jamais. Depuis assez longtemps les bienfaiteurs de l'humanité, les sages qui lui révèlent les principes des choses, les aventuriers sublimes qui agrandissent son terrestre horizon, les inventeurs qui augmentent sa force et doublent ses jouissances, les poëtes qui célèbrent sa gloire et ses misères, ces nobles proscrits meurent depuis assez longtemps dans les cachots, dans les hospices, sur les routes et dans les tortures. L'honneur même de notre espèce lui commande de terminer leurs afflictions : une insulte pareille à toutes les lois de la justice et du bon sens ne peut que la couvrir d'ignominie.

Place donc aux fils bien-aimés du Très-Haut, place aux annonciateurs du Verbe, place aux apôtres de la science, place aux interprètes de l'univers idéal ! Ouvrez-leur les portes de vos palais, de crainte qu'ils ne les brisent et ne se précipitent, le glaive en main, dans les salles ; car, je vous le dis encore, tout homme banni de la cité rêve sa destruction, et la plus grande des imprudences consiste à irriter ces âmes fougueuses dont le pouvoir subtil, se glissant au fond des cœurs, y produit à son gré le calme ou la tempête. Ce n'est pas sans danger qu'on exile Coriolan.

Voilà quelles sont les idées implicitement contenues dans la fable d'Eugène Aram. Cet homme, qui assassine pour avoir le moyen d'étudier, qui aime mieux s'exposer à la mort que d'abjurer sa vocation, cet homme qui préfère le néant au supplice des regrets, nous offre un symbole merveilleux du génie opprimé luttant contre l'infortune, et cherchant à en sortir par tous les moyens possibles. Un tel sujet ne renferme pas seulement des plaintes comme le *Chatterton* de M. de Vigny ou le *Cœur du poëte* de M. Delatouche : au cri de détresse se joint la menace, aux larmes de douleur succèdent l'imprécation et la vengeance. Cette histoire se recommandait d'ailleurs par sa réalité. Bulwer a pris les matériaux de son ouvrage dans les détails d'une cause célèbre : il s'est, en effet, trouvé un homme capable d'acheter les loisirs de la science au prix d'un meurtre.

Pour bien traiter un semblable événement, il fallait nous montrer une à une les angoisses de cet homme ; il fallait nous décrire sa misère extérieure et ses prostrations intimes, ses vains efforts et ses rages secrètes ; il était nécessaire de voir poindre en son âme l'idée sinistre, de l'y voir grandir à l'horizon, puis, comme un astre ensanglanté, la remplir de funèbres lueurs. On aurait suivi d'un œil inquiet les phases de son désespoir, on aurait souffert de ses maux, partagé ses craintes, et lorsque enfin il eût commis l'assassinat, on ne l'aurait blâmé qu'en le plaignant. Au lieu de s'y prendre ainsi, qu'a fait Bulwer? Il a employé ses deux volumes à nous raconter un amour inutile, de loin en loin troublé par l'exigence et les menaces d'un complice (un complice dans une action résolue sous l'influence de motifs aussi spéciaux)! Le véritable sujet, repoussé à la fin du second tome, occupe deux ou trois feuilles, et s'y montre dépouillé de toute importance. L'auteur s'en sert comme d'un dénoûment prosaïque pour terminer sa narration.

Tel est l'ouvrage que M. Planche regarde comme digne d'Euripide et de Shakspeare! Jamais transports d'admiration ne furent moins bien placés. Lui, qui approuve si peu de choses, devrait mieux distribuer ses éloges. Les défauts du livre anglais sont cependant si manifestes, qu'il les a lui-même aperçus. Il dit dans un endroit :

« Si *Eugène Aram* eût été divisé en actes et en scènes, « nul doute que Bulwer ne se fût dispensé d'ajouter à « cette donnée, assez riche par elle-même, un amour « enthousiaste. Il résulte de cette superfétation un inconvénient assez grave. Bien qu'on connaisse d'avance la « vérité réelle, pendant la lecture des deux volumes, « l'imagination prend le change sur le mot de l'énigme. « On espère découvrir que le meurtre commis par Eugène « Aram pourra s'expliquer *par l'amour, la jalousie, la* « *vengeance, la défense personnelle, un accident imprévu* « *et fatal. Rien de tout cela : on finit par trouver ce* « *qu'on savait déjà, que le crime a été mis à fin pour* « *de l'argent. Est-il possible que le lecteur n'éprouve* « *pas, en voyant approcher le dénoûment, un désappointement pénible ?* »

Ces dernières phrases prouvent du reste que M. Planche n'a pas même compris le sujet du livre. Il rabaisse l'action du héros à un assassinat vulgaire! Il le suppose déterminé par un simple amour de l'or! Il ne voit en lui rien de plus grand, de plus profond, de plus terrible et de plus noble! Qu'a-t-il donc alors trouvé de si prodigieux dans le roman? Ce ne peut être l'exécution banale, la médiocre élégance du style. En vérité, je m'y perds.

CHAPITRE IV.

Etudes de M. Planche sur les littératures étrangères et sur la littérature française. — Son érudition en matière d'art. — Ses idées sur la critique. — Ses tendances.

Puisque M. Planche commet tant d'erreurs de tout genre, lorsqu'il professe sur la littérature la moins négligée par lui, combien ne doit-il pas en faire, lorsqu'il essaye de discourir sur les autres littératures? Voilà ce que l'on pense avec justice; mais si l'on feuillette ses écrits, on n'y trouve pas un grand nombre de méprises. Il se tient dans une sage réserve; il a peur de se compromettre, et un homme qui ne dit mot ne saurait abuser de la parole.

Quelle est son opinion relativement aux poésies du Nord et du Sud? Comment juge-t-il l'influence qu'elles peuvent exercer parmi nous? Il s'occupe bien de ces fadaises, vraiment! Il craindrait de paraître en état de somnambulisme.

L'Italie et l'Espagne lui semblent des régions aussi lointaines que la Nouvelle-Zélande ou la Terre de Feu ; l'Allemagne ne lui est pas moins étrangère : il a peur d'une contrée sérieuse où l'on exige des critiques une si grande érudition. Quelquefois cependant il s'en approche ; mais son ignorance, sa terreur lui font alors prendre un buisson pour une montagne , une tige d'herbe pour un cèdre. Il dit, par exemple, qu'*Uhland et Lamartine ont touché les dernières limites de la rêverie,* associant, malgré la différence de leur nature, les deux hommes les moins pareils qui aient jamais accordé la guitare poétique. Bien loin de se livrer à ses émotions, d'errer, comme l'auteur français, de tristesse en tristesse, demandant au ciel la lumière et le repos, Louis Uhland est un écrivain précis, avare de phrases, aimant les tableaux de proportions restreintes , toujours plastique, lyrique seulement par exeption. Il y a donc entre eux l'univers. M. Planche les a joints sans se douter de l'erreur qu'il commettait.

Dans un autre passage, il déclare que les *Brigands* de Schiller sont *un mélodrame sans valeur poétique, une froide dissertation!* Des mélodrames conçus avec cette grandeur, avec cette majesté puissante, ne laisseraient aucun droit de préséance à des ouvrages soi-disant plus nobles. Si les *Brigands* sont une dissertation morte, quelle pièce renfermera de la chaleur et de l'intérêt ? Leur popularité même prouve le contraire ; on n'a pas encore vu la multitude se passionner pour d'inertes arguments.

M. Planche redoute la fatigue à un tel point qu'il n'a pas même étudié l'histoire littéraire de son pays. Ses connaissances ne remontent pas bien haut et ne pénètrent pas bien avant. Il a lu Corneille, Racine , Molière, Beaumarchais ; il sait que la Fontaine a écrit des fables, Marmontel des contes, et Voltaire la Henriade ; mais par delà le grand siècle, une nuit profonde enveloppe à ses yeux tous les objets. Ses principaux efforts ont eu les contemporains pour but; il a la science que peuvent donner les cabinets littéraires. Il a néanmoins quitté parfois les vivants en faveur des morts; il a essayé le rôle d'éclaireur et entrepris d'audacieuses recherches. Quel avantage pour la France! combien nous devons l'en remercier! Sans lui, nous ne saurions point que l'abbé Prévost a composé, je ne dis pas des romans, car M. Planche ne parle que d'un seul, mais une histoire d'amour intitulée, je crois, Manon Lescaut. Il nous enseigne que le jeune homme s'appelle Desgrieux et finit par mourir de désespoir. Sans lui, nous ne connaîtrions pas Adolphe : personne ne se doutait que Benjamin Constant eût publié ce livre. Grâce au laborieux critique, c'est maintenant une chose incontestable. Une autre de ses découvertes ne lui fait pas moins d'honneur; il a mis en lumière les ouvrages d'André Chénier, poëte longtemps méconnu. Ce jeune écrivain, par suite de circonstances malheureuses, fut jeté en prison et condamné à mort. Le jour même où l'échafaud le délivra de l'existence, il écrivit les premières lignes d'une ode touchante qu'interrompirent ses bourreaux. Nous ne savions pas ces belles choses, nous autres gens du commun; nous sommes fort heureux que M. Planche daigne nous les apprendre, et nous devons l'en remercier du fond de notre cœur.

S'étant aussi peu occupé des lettres modernes, on pense bien que l'antiquité ne lui est pas plus familière. Nous ne citerons qu'un exemple de son ignorance sous ce rapport. Tout le monde sait que Théophraste « fut reconnu étran-« ger et appelé de ce nom par une simple femme de qui il « achetait des herbes au marché, et qui reconnut par je « ne sais quoi d'attique qui lui manquait et que les Ro-« mains ont depuis nommé urbanité, qu'il n'était pas « d'Athènes [1]. » M. Planche ayant, selon toute apparence, entendu raconter cette anecdote, la travestit d'une manière fort ingénieuse : « Sous le ciel même de l'Attique, « chez ce peuple bavard et médisant, qui reconnaissait « l'accent d'une marchande de figues et s'arrêtait pour la « railler, Sophocle avait relégué l'ode dans la strophe et « l'antistrophe des chœurs. » Comme on le voit, ce n'est plus ici Théophraste qui prononce mal le dialecte athénien, c'est une vendeuse de figues. Or, le peuple, qui passait par là, s'arrête tout entier sur le lieu même. Il s'emporte, il s'agite, il fait presque une émeute.

---

[1] La Bruyère, discours sur Théophraste.

Dans le domaine des beaux-arts, la science de M. Planche n'a pas moins d'étendue, pas moins d'exactitude. Pourquoi d'ailleurs s'épuiserait-il en vaines recherches? Ne connaît-il pas l'art de briller à peu de frais? Tous les livres des anciens, tous les écrits des modernes ne sont-ils pas sa propriété? Jamais les ressources ne lui manqueront, je vous assure; quiconque sait mettre, comme lui, la main dans la poche des autres, brave gaiement les caprices de la fortune. Les chevaliers d'industrie sont les rois du monde; c'est pour eux que s'évertue la foule innombrable des hommes, c'est pour eux que nous remplissons notre bourse au moment de sortir. En voulez-vous une preuve manifeste? M. Émeric David, l'habile archéologue, porte un jour au directeur de la *Biographie universelle* une notice sur Phidias. Le libraire l'imprime dans son ouvrage, et vous pensez peut-être que l'auteur recueillera seul les éloges dus à son travail; point du tout. L'*Artiste* change de propriétaire; pour lui donner un nouveau lustre, on sollicite la collaboration du grand logicien, on lui offre des honoraires dignes de son talent. M. Planche ne se fait pas prier; il court dans une bibliothèque publique, demande la Biographie universelle, transcrit l'article sur Phidias, le signe de son nom, et le livre au journal. Grande rumeur alors. Quelle œuvre étonnante! Quelle profonde érudition! Quel beau style! Jamais recueil périodique n'avait été assez heureux pour offrir à ses lecteurs un pareil morceau! Le critique cependant n'avait pris d'autre peine que d'abréger et de transposer quelques passages. Les faits, les citations, les expressions, les observations, il a tout copié. Si l'on en doute, que l'on compare les deux textes; l'opération est des plus divertissantes [1]. Voilà comment M. Planche a étudié l'art antique.

Il a étudié l'art moderne de la même manière. Un article publié dans la *Revue des Deux Mondes* et longtemps annoncé d'avance ne laisse aucun doute à cet égard. Nous voulons parler de son travail sur Michel-Ange : il l'a tiré, comme le précédent, de la Biographie universelle. M. Quatremère de Quincy en est le véritable auteur; M. Planche n'a fait qu'y apposer son nom. Or, le célèbre archéologue n'a traduit ni Vasari, ni Condivi : la rédaction du texte lui est entièrement propre, et nul n'avait le droit d'y porter la main. Par une admirable délicatesse, il ne l'a pas reproduit dans son grand ouvrage concernant le même artiste; il a laissé sa première version intacte, et, comme il travaillait cette fois sur une échelle plus large, il a cru devoir tout refaire. M. Planche n'a donc pas eu, à l'égard d'une production qui ne lui appartenait pas, autant de scrupules que l'auteur même de cette production.

Et faut-il le dire tout haut? il ne respecte pas plus la vérité que le droit de possession; en abrégeant le texte, il l'estropie d'une manière barbare. Trouve-t-il, par exemple, dans l'article original les lignes suivantes : « Il se retira à « Venise. Cette ville n'offrant aucune ressource à ses ta- « lents, il vint à Bologne, où il sculpta, *pour le tombeau* « *de saint Dominique*, la figure de saint Pétrone, et un « ange qui tient un candélabre. » Au lieu de les transcrire tout simplement, il veut les modifier, et il les change ainsi : « Retiré à Venise, où il ne trouvait pas à s'employer, il « partit pour Bologne et *y sculpta le tombeau de saint*

---

[1] Voyez l'*Artiste* du 26 août et du 2 septembre 1838.

« *Dominique*, la figure de saint Pétrone et un ange qui « tient un candélabre. » Or, ce léger changement produit une erreur des plus grossières, comme le démontrent les paroles de Vasari : « Un jour, l'Aldrovando le mena voir la « tombe de saint Dominique, *exécutée, dit-on, par Jean « de Pise, et par maître Niccolò dall' Arca*, sculpteurs « du vieux temps; et comme il y manquait un saint Pétrone « et un ange tenant un candélabre, figures d'une brasse « environ, il lui demanda s'il se sentait disposé à les en« treprendre; Michel-Ange lui répondit que oui. Il eut « donc soin qu'on lui portât le marbre; le Florentin se mit « au travail, et ce sont les meilleures statues du monu« ment. » N'est-il pas curieux de voir M. Planche faire exécuter au seizième siècle, par Michel-Ange, un tombeau commencé par Niccolò dall' Arca, mort en 1270, et terminé par Jean de Pise, mort en 1320? Dieu nous préserve de pareils correcteurs!

L'article de M. Planche se divise en deux portions : la première contient l'histoire de Michel-Ange, volée dans la Biographie universelle; la seconde, des réflexions sur ses ouvrages. Or, M. Quatremère n'ayant pas dû suivre cet ordre, et ayant mêlé aux faits les jugements critiques, M. Planche a d'abord omis ces derniers, puis, comme il ne voulait rien perdre, il a eu soin d'en orner sa deuxième partie [1]. Cependant, comme la notice renfermait peu d'aperçus généraux, l'émule, ou plutôt le parasite de M. Defauconpret, a dû nécessairement y joindre quelques idées de son cru. Il a rempli cette tâche en vrai copiste : chacune de ses paroles est une erreur chronologique ou une faute plus grave. Que le lecteur en juge. Dans un endroit, M. Planche s'étonne beaucoup du dessein que l'on avait formé de réunir, sur le tombeau de Jules II, des statues de sibylles et des statues de prophètes. « Pourquoi, s'écrie-t-il,

---

[1] Voyez les preuves dans la *France littéraire* du 14 juin 1840.

« cette confusion adultère des traditions païennes et du « génie chrétien? Pourquoi? C'est que l'enthousiasme du « siècle pour l'antiquité était tiède encore d'une découverte récente, c'est que Michel-Ange était né vingt et un « ans seulement après la prise de Constantinople, c'est « que les Grecs fugitifs avaient apporté dans l'Italie catholique leurs dieux, leur langage et leurs rêveries. Quand « les convives des Médicis commentaient le Phédon, les « sibylles et les prophètes n'exprimaient qu'une même « pensée : la sagesse prévoyante. Pour les hôtes érudits de « Laurent le Magnifique, la loi chrétienne était une transformation morale de la philosophie antique, plus pure, « plus exquise, plus applicable, mais d'une vérité à peu « près équivalente. »

Voilà une explication à laquelle un homme inattentif pourrait se laisser prendre. Eh bien! elle révèle un manque absolu d'études. M. Planche considère la réunion des sibylles et des prophètes comme un trait spécial au tombeau de Jules II, comme un résultat des doctrines platoniciennes alors en vogue à la cour de Florence. S'il connaissait même superficiellement l'histoire du christianisme et de l'art chrétien, il aurait évité cette lourde méprise.

Dans les premiers siècles de l'ère moderne, les partisans de la religion naissante avaient accrédité le bruit que les livres sibyllins annonçaient la venue du Christ et la fin du monde aussi positivement que les prophètes de l'ancienne loi. Saint Augustin, au livre XVIII de sa *Cité de Dieu*, parle en détail de la sibylle Érythrée, qui avait, disait-on, vécu sous Romulus. Il nous apprend qu'un jour, causant du Rédempteur avec un certain Flaccianus, homme d'un rare savoir, celui-ci lui montra un poëme grec attribué à la pythonisse. En réunissant les initiales de tous les vers dans l'ordre où elles se présentaient, c'est-à-dire en lisant cet acrostiche comme on les lit d'habitude, les mots formés par les lettres donnaient pour sens : Jésus-Christ, fils de

Dieu, Sauveur. Lactance, au livre VII de ses *Institutions divines*, rapporte un grand nombre de leurs prédictions; saint Jérôme les mentionne transitoirement dans son écrit contre Jovinien; Isidore de Séville les énumère, nous enseigne leurs noms et en cherche l'étymologie. Vincent de Beauvais, auteur du treizième siècle, rapporte, dans son *Speculum universale*, tout ce que le moyen âge savait à leur égard. Enfin le *Dies iræ*, bien antérieur à la prise de Constantinople, renferme ce célèbre passage :

> Dies iræ, dies illa
> Solvet seclum in favillâ,
> Teste David cum Sibyllâ.

A ces preuves écrites viennent se joindre des monuments. Les sibylles sont peintes sur les verrières de la cathédrale d'Auch, sur celles de Beauvais, et les Médicis n'ont pas régné dans ces deux villes. Les Heures d'Anne de France, fille de Louis XI, monarque peu initié au platonisme, en offrent une nouvelle image. La sculpture nous fournit à son tour un argument : les sibylles sont représentées au portail occidental de Clamecy, où n'avaient certes pas encore pénétré les doctrines des philosophes alexandrins. Pourquoi donc M. Planche nous parle-t-il de Byzance et des Turcs, à propos d'une idée toute chrétienne? Où va-t-il chercher ses insignifiantes explications? La prise de Constantinople est depuis longtemps un lieu commun à l'usage des ignorants; pour quiconque n'a jamais étudié l'histoire, elle forme une espèce de clef universelle; on lui attribue les effets les plus contraires. Il est cependant indubitable que la renaissance avait commencé en Italie bien avant l'année 1453; Boccace et Pétrarque avaient déjà réuni une collection d'ouvrages grecs.

Faut-il citer un autre exemple qui montre combien le critique a peu étudié l'art moderne? A propos du *Vœu de*

Louis XIII, par M. Ingres, il jette un coup d'œil sur l'histoire de la peinture et nous explique ainsi son développement :

« L'homme le plus richement doué, le plus persévérant « ne peut embrasser d'un regard toutes les parties de l'art « qu'il a choisi. Après Orcagna, Masaccio et le Pérugin, « Raphaël devait poursuivre l'harmonie linéaire. Après l'é« cole romaine, Venise et Madrid devaient chercher la « couleur en vue de la couleur elle-même. Maîtresse de la « ligne et de la couleur, l'école d'Anvers devait se préoc« cuper de la réalité vivante et charnue. Le peintre des « Loges, qui a su modifier sa manière d'après la Sixtine, « n'aurait vu dans ces transformations que l'évolution « logique de l'imagination humaine. Il est donc vrai que « M. Ingres contredit Raphaël en le continuant. »

M. Planche n'a jamais eu d'idée plus neuve, et nous ne saurions trop nous arrêter sur ce passage. Effectivement, l'on avait jusqu'ici regardé les écoles romaine, vénitienne et flamande comme trois systèmes différents de peinture. La première semblait chercher avant tout l'idéal de la forme et la pureté du dessin ; la seconde, l'idéal de la couleur, fût-ce au détriment de la ligne ; et la troisième, la double réalité du dessin et du coloris. Ce sont des manières distinctes, des goûts en partie contradictoires, des phases esthétiques d'un même art, qui se sont produites sous l'influence toute-puissante des temps, des lieux et des climats ; elles constituent même des voies fatales dans lesquelles la diversité des esprits doit nécessairement engager la peinture. Selon qu'on préférera la beauté, la splendeur ou l'exactitude des images fixées sur la toile, on se rapprochera plus ou moins des écoles romaine, vénitienne et hollandaise. Ces idées ont sans doute paru trop communes à M. Planche, et il s'est mis en tête de faire ici quelque importante découverte : à force d'y penser, à force de tirer son génie par la bride, il est arrivé au but qu'il se proposait. Unissons, a-t-il dit, les trois systèmes; que l'un soit le bourgeon, l'autre la fleur, et que le dernier représente le fruit. L'école romaine inventera le dessin, l'école vénitienne y joindra la couleur, les Flamands se serviront de cette double ressource pour faire accomplir à l'art un nouveau progrès. Avec la ligne et la couleur idéales, ils exécuteront des tableaux d'une complète vulgarité. Les Hollandais résumeront donc leurs prédécesseurs comme la nuit résume toutes les portions du jour, comme l'hiver résume toutes les phases de l'année. Et depuis lors il en est ainsi; les Hollandais unissent la grandeur de Michel-Ange, la noblesse de Raphaël et l'éclat du Titien à l'imitation patiente de la réalité la plus triviale; ils sont conséquemment les artistes par excellence, les rois légitimes de la peinture.

Puisque M. Planche connaît si mal l'art antique et l'art moderne, les deux formes du beau sur lesquelles on a en général les notions les plus précises, les plus détaillées, on pense bien qu'il ignore profondément l'art du moyen âge. Il est de force à donner Saint-Germain l'Auxerrois pour une construction du huitième siècle, et Saint-Germain des Prés pour un chef-d'œuvre gothique. Il le sait, du reste, mieux que personne; et craignant de faire des bévues, il se tient dans l'ombre et garde le silence chaque fois qu'il s'agit des monuments chrétiens. Jamais il n'en a parlé; or, au milieu des combats littéraires de notre époque tout le monde en parlait : ceux-ci défendaient l'art antique, ceux-là lui préféraient l'art de nos aïeux. Quelle était l'opinion de M. Planche? Comme un aveugle entre deux routes, il n'avait aucun motif pour se diriger d'un côté plutôt que d'un autre. S'abstenir dans une occasion aussi grave cependant, n'était-ce pas renoncer pour toujours au droit de donner son avis?

Nous nous sommes jusqu'à ce moment peu occupé des idées théoriques de M. Planche; mais nous ne croyons pas que le lecteur nous en fasse un reproche. Nous espérons d'abord que les erreurs, les anachronismes du grand aristarque lui ont paru aussi amusants qu'à nous ; ensuite les plagiats dont nous l'avons entretenu sont un fait d'histoire littéraire unique dans son espèce. Beaucoup de poëtes ont sans doute pillé leurs prédécesseurs ; mais il est inouï qu'un critique se soit livré aux mêmes rapines. La critique, j'entends celle qui ne traite point de questions générales, forme déjà un produit secondaire ; elle ne peut exister sans l'œuvre de l'artiste ; c'est donc bien le moins qu'elle soit originale et qu'elle n'emprunte ni ses opinions ni ses phrases, comme elle emprunte son sujet. De semblables fraudes méritaient conséquemment toute notre attention, ne fût-ce que pour leur rareté. Leur succès merveilleux les rendait d'ailleurs plus piquantes. Une autre cause nous faisait encore ajourner l'examen des idées de M. Planche ; nous ne pouvons déterminer quelles sont celles qui lui appartiennent. On va voir combien l'entreprise est difficile.

Durant l'année 1835, il publia dans la *Revue des Deux Mondes* un long morceau intitulé : *De la réforme de la comédie.* Son dessein était de ranimer cette branche morte de l'art dramatique. « En France, dit-il, à l'heure qu'il « est, il n'y a pas de comédie. Mais dans le fait qui s'ac« complit sous nos yeux, je ne sais pas voir la condam« nation irrévocable de la comédie. Entre l'analyse impar« tiale du dix-septième siècle et la satire passionnée du « dix-huitième, il y a place, à coup sûr, pour une comédie « nouvelle, la comédie politique. »

S'emparant ensuite d'une idée de madame de Staël, selon son habitude, il essaye de prouver que la comédie politique, prenant pour but des hommes vivants, n'est pas compatible avec les mœurs modernes.

« La satire a ses dangers sans doute, elle peut miner « prématurément des hommes et des projets qui n'ont

« pas fait leur temps. Une fois personnifié sous le masque « d'un comédien, le ministre ne pourrait plus se présenter « devant les chambres, il aurait beau marcher tête haute, « défier le rire glapissant qui le suivrait partout et invo- « quer le dédain comme l'arme la plus sûre, son abnéga- « tion serait un réel suicide [1]. »

Voilà donc la comédie placée dans une position étrange. Elle ne peut être que politique, et néanmoins la carrière politique ne doit pas s'ouvrir pour elle ; les ridicules des gouvernants sont l'unique source qui puisse l'alimenter, et cependant elle ne doit pas en faire usage. Comment sortira-t-elle de cette perfide impasse? M. Planche va nous le dire ; il propose d'écrire des *comédies historiques*.

Ce seraient des ouvrages où l'on peindrait les vices, les erreurs, les petitesses des hommes depuis longtemps oubliés ; on ressusciterait les générations détruites, on fouillerait les mémoires, les poëmes et les chroniques, afin de découvrir si d'illustres personnages avaient certaines habitudes grotesques, certains préjugés curieux. « La comédie historique, nous dit M. Planche, impose au « poëte une tâche bien autrement laborieuse que le drame « historique. Pour évoquer les ridicules endormis depuis « Pavie ou Marignan, la science héraldique ne sert de « rien. L'étude indispensable et souveraine, c'est la vie « privée et la vie publique du siècle qu'on veut représen- « ter. » Il donne alors de grands détails sur cette théorie qu'il offre comme étant de son cru. Malheureusement elle se trouve exposée tout au long dans le *Cours analytique de littérature* qui fait partie des ouvrages de Népomucène Lemercier [1] : il écrivit *Pinto* sous son influence. M. Planche a donc pris le commencement de son article dans un livre et la fin dans un autre : c'est une assurance vraiment incroyable.

---

[1] Voici le passage de madame de Staël :

« Les comédies d'Athènes servaient, comme les journaux de « France, au nivellement démocratique, avec cette différence que « la représentation d'une comédie remplie de personnalités contre « un homme vivant, est un genre d'attaque auquel de nos jours « aucun nom considéré ne pourrait résister. Nous nous livrons trop « peu à l'admiration pour n'avoir pas tout à craindre de la calom- « nie, etc. »

Citons une dernière preuve de sa misère et de son audace. Un de ses libelles contre Victor Hugo [2] renferme des idées générales sur la critique ; il la divise en trois espèces : la critique rétrospective, la critique admirative et la critique prospective. « La première choisit dans le passé « une époque féconde en chefs-d'œuvre poétiques, re« marquable par le mouvement et la vivacité, ou par « l'ordre et l'harmonie de ses créations. Une fois fixée « dans son choix, elle déclare irréprochable de tout point « le modèle dont elle a fait un demi-dieu.

« La seconde méthode est plus féconde et plus large : « c'est la réalisation vivante d'une parole échappée à l'au« teur de René. Il avait dit : Il faut abandonner la critique « des défauts pour la critique des beautés.

« La troisième méthode explique le présent par le « passé; mais elle va plus loin, elle interroge l'avenir qui « se prépare, elle prévoit les choses qui ne sont pas en« core, en estimant sérieusement les choses qui se font. »

Quelque douteuse que soit la valeur de ces idées, M. Planche n'a même pas eu la peine de les découvrir. Il ne les a pas non plus été chercher bien loin ; il a pris cette division trinaire à l'auteur de *Lascaris*. Nous avons vu que celui-ci reconnaît trois espèces de critique ; tantôt elle se présente sous la forme dogmatique, tantôt sous la forme historique, tantôt sous la forme conjecturale. Or, la première, ayant pour base l'étude du passé, selon M. Villemain, n'est autre chose que la critique rétrospective de M Planche. La seconde ne se trouve pas définie dans le *Cours de littérature*. L'inventeur de la logique n'a pu se servir de notions qui n'existaient point, et il s'est rejeté, de son propre aveu, sur une pensée de Chateaubriand. Le troisième genre nous a valu la critique prospective. J'ai donné plus haut le texte de M. Villemain qui renferme ces distinctions [1] : le lecteur peut constater lui-même le plagiat.

---

[1] Voyez ce que nous en avons dit pages 6 et 7 de ce volume.

[2] *Des royautés littéraires.*

On le voit donc, il serait fort difficile de déterminer quelles idées appartiennent ou n'appartiennent point à M. Planche. Il a tellement l'habitude de la maraude que l'on se demande s'il n'a pas toujours vécu de déprédations. Nous allons cependant le traiter comme un honnête homme et juger le principe théorique adopté par lui, sans chercher son origine.

Ce principe est une idée de réaction contre l'école nouvelle en général, et contre Victor Hugo en particulier. M. Planche s'imagine que le romantisme a pour caractère, pour but exclusifs de peindre l'univers matériel. Le lecteur connaît d'avance toute la fausseté de cette opinion. Quoi qu'il en soit, le critique s'est forgé une espèce de système qui lui donne le moyen d'attaquer sans relâche le spectre engendré par lui-même. Il s'est dit : Puisque les novateurs admirent toujours la nature, je déprécierai continuellement les splendeurs du monde externe, avec lequel les sens nous mettent en communication, et j'exalterai habilement l'art psychologique ou invisible. Un roman, un drame, un poëme épique, ne devront être, pour me plaire, qu'un perpétuel dialogue entre l'auteur et sa conscience. Les réflexions intimes, la peinture des douleurs cachées, les subtiles distinctions, les microscopiques analyses, voilà ce que j'aimerai. Ainsi fut dit, ainsi fut fait : M. Planche n'a pas un moment abandonné sa tâche. Dans la notice de Walter Scott sur Mackensie, on trouve déjà cette curieuse interpolation :

---

[1] Pages 79 et 80 du présent volume.

« Sans doute la réaction de plus en plus imminente, « qui doit renouveler les travaux de l'imagination fran« çaise, se passera bien du secours de Mackensie ; mais, « si la popularité accueillait parmi nous toutes les parties « *intelligibles* de la poésie allemande et anglaise, la ruine « de la poésie *visible* dont nous sommes harassés ne se « ferait pas attendre longtemps. »

Depuis lors il a continué son entreprise ; chaque circonstance a été pour lui l'occasion d'un nouvel assaut. N'ayant jamais eu d'autre idée, celle-là reparaissait continuellement dans ses pompeux feuilletons, au-dessus desquels il plaçait, en guise d'écriteau, cette modeste rubrique : *Histoire et philosophie de l'art.* Et ce ne sont pas seulement les lettres qu'il veut ainsi réformer. « La pein« ture, nous dit-il, n'échappera pas à cette loi générale du « développement spiritualiste. Le passé, en perdant l'estime « des législateurs et des publicistes, ne sauvera pas du « naufrage l'admiration des artistes ; les annales modernes « changeront de sens et de valeur ; au lieu de chercher « dans un siècle sa physionomie extérieure, son appa« rence corticale, l'âme voudra en deviner la significa« tion, en interpréter la pensée ; à la peinture visible « succédera la peinture intelligible. »

Le passage est clair : au lieu de chercher dans un siècle sa physionomie extérieure, son apparence corticale, les peintres devront en *expliquer la signification, en interpréter la pensée.* Avec du jaune, du gris et du bleu, les artistes nous dévoileront les principes cachés des événements, redresseront les témoignages infidèles, éclairciront les points douteux, formuleront la théorie d'une époque. Les objets représentés deviendront de la sorte une écriture symbolique. Les personnages ne seront rien moins que des hiéroglyphes, et chaque portion de leur corps se transformera en signe d'algèbre. Le nez, par exemple, acquerra la valeur d'un mythe ; les bras ou les pieds s'élèveront au rang d'images allégoriques.

Cet immense progrès ne suffira pas encore à M. Planche : il veut que la peinture abandonne entièrement l'univers extérieur. Elle doit renoncer au dessin, au coloris, au modelé, à l'ombre et à la lumière. Il faut qu'elle entre dans le monde des purs esprits, qu'elle groupe des âmes, des idées abstraites, des dogmes et des syllogismes La sculpture à son tour deviendra impalpable ; l'art *intelligible* prendra ainsi la place de l'art *visible*.

De telles idées, je l'avoue, ne me paraissent point sérieuses. Elles ont cependant fait fortune ; elles ont alimenté durant dix ans la critique de la *Revue des Deux Mondes*. Ses rédacteurs s'annonçaient tous comme des écrivains spiritualistes. M. Sainte-Beuve lui-même en á fait usage pour attaquer Victor Hugo. George Sand les a textuellement reproduites dans sa préface d'Obermann. Nous sommes donc contraint de nous y arrêter et d'examiner leur valeur [1]. Quelques mots nous suffiront.

L'homme et la nature sont à la fois esprit et matière Ils se composent d'une force qui agite les éléments inertes et de ces éléments eux-mêmes. Quelque part que nous tournions les yeux, nous ne voyons pas autre chose. Les objets appelés matériels ne le sont pas plus que nous-mêmes ; une profonde pensée vit en eux, une admirable intelligence les organise. L'esprit de Dieu, qui flotte sur les mers, se révèle encore dans la grâce des fleurs et dans le prodige de l'existence animale. Tout corps renferme donc une âme à laquelle il doit le mouvement et la beauté ; lorsqu'il ne loge pas une puissance particulière, il est au moins une des formes que revêt le principe universel. La matière et l'esprit se mêlent, se confondent, se pénètrent de la façon la plus intime ; souvent on ne peut dire où commence l'un, où finit l'autre, et l'on comprend très-bien que de grands penseurs aient soutenu l'identité des deux substances.

---

[1] Nous avons réfuté, dans la *France littéraire* du 26 juillet 1840, les autres erreurs commises par M. Planche.

Or, la poésie est l'image idéale de l'univers; elle nous retrace le spectacle du monde et celui de la société. Pour atteindre la perfection, elle doit embellir l'homme et la nature, sans les rendre méconnaissables. Si elle ne les embellissait point, elle n'arriverait pas à l'art; si elle ne les peignait pas fidèlement, elle deviendrait fausse et même incompréhensible en pure perte, car la beauté ne la dédommagerait point de la vérité. Elle doit donc nous offrir l'esprit et la matière étroitement joints, comme ils le sont dans les objets réels ; c'est la condition de l'intérêt et de la vie. Les plus grands poëtes procèdent toujours de la sorte ; Homère et Shakspeare voilent perpétuellement les idées sous les faits; le monde invisible ne s'aperçoit chez eux qu'à travers le monde sensible, ou plutôt l'un et l'autre s'identifient au sein d'une commune splendeur.

Il est donc absurde de dire que l'imagination doit se proposer pour unique but « la peinture des sentiments « humains dans ce qu'ils ont de plus intime et de plus « mystérieux. » L'art qui bornerait ainsi son empire ne serait pas moins éloigné de la perfection que l'art qui s'abandonnerait à l'excès contraire. Pourquoi voudrait-on nous parler exclusivement de l'intelligence? Pourquoi voudrait-on la séquestrer en elle-même? Quel avantage la poésie retirerait-elle de cette solitude morale? Aucun assurément; elle y perdrait d'abord la richesse et le naturel, deux attributs de la plus haute importance ; l'écrivain enchaîné dans un monde blafard n'y trouverait pas de couleurs pour teindre et orner son langage, pas de lignes pour composer ses tableaux. Nous dévierions au milieu d'une sphère abstraite, où passeraient devant nous des fantômes aussi blêmes que les larves des poursuivants égorgés par Ulysse. Avec la splendeur et la vérité s'enfuiraient bientôt le prestige et l'émotion. Comment s'intéresser longtemps à de purs esprits, discourant de leur nature et de leurs maux? Nous sommes las, en vérité, de ces désolations factices, de ces complaintes ambitieuses, de ces analyses prétendues psychologiques. L'art n'est point un amphithéâtre de dissection morale; c'est une noble vallée où grandissent les chênes, où coulent les torrents, où soupirent dans le feuillage des tribus mélodieuses, où le chef et le roi de la nature se promène avec sa compagne, tantôt plein d'une douce agitation, tantôt plein de graves sentiments et de profondes pensées.

La littérature invisible, que M. Planche appelle à grands cris, ne serait pas du tout nouvelle en France. Pendant deux siècles, nos poëtes ont réalisé cette doctrine. Ils ont méconnu le monde extérieur, banni les formes plastiques, raillé l'ouvrage de Dieu, soumis l'art à des conditions puériles. Si M. Planche n'avait puisé dans sa haine contre Victor Hugo cette lamentable croyance, une légère étude de nos auteurs classiques aurait pu la lui faire adopter.

L'époque où il s'est mis à la proclamer avec emphase demandait de tout autres principes. Le juste succès obtenu par l'école nouvelle n'était pas tellement définitif qu'elle n'eût rien à craindre. Une meute acharnée jappait autour d'elle; on avait recours à mille moyens pour lui nuire, on invoquait même l'autorité supérieure. Il fallait donc lui prêter un généreux appui, la défendre contre d'envieuses intrigues, la soutenir d'une main, et de l'autre attaquer ses adversaires. Décrier ses chefs n'était alors ni prudent, ni méritoire: que serait-il arrivé, si par malheur, ils avaient eu le dessous? Nous serions peu à peu rentrés dans le bagne littéraire du dix-huitième siècle, et la Harpe, le fouet en main, serait venu régir le blême troupeau des auteurs. L'indépendance morale n'était pas sûrement conquise ; le devoir des critiques les obligeait à parler pour elle. Si quelques-uns trouvaient ce rôle négatif indigne d'eux, une tâche brillante appelait leurs efforts. Que ne prouvaient-ils dans un manifeste éclairé les droits de l'imagination longtemps captive? Ils pouvaient sur cette base construire un solide, un utile édifice ; on y serait venu puiser, comme en un grand arsenal, des munitions de tout genre pour fusiller le parti contraire.

Une plus noble entreprise s'offrait encore à leur pensée. Une révolution était accomplie dans le goût des lecteurs, la Pergame classique achevait de crouler au milieu des flammes vengeresses ; mais les assiégeants n'avaient pas de constitution. Ils pouvaient croire leur indépendance sans limites, et braver les lois mêmes de la poésie : car, ainsi que toute chose, l'art subsiste à de certaines conditions essentielles ; on n'obtient pas la beauté par tous les moyens indifféremment. Un critique habile se fût alors empressé de débattre les questions les plus urgentes ; il aurait cherché par l'analyse les principes que l'art doit suivre pour remplir sa destination ; il aurait écrit l'histoire naturelle des lettres. Cela eût mieux valu que de s'acharner après Victor Hugo qui méritait alors des encouragements de toute espèce.

M. Planche, on le voit, n'a pas senti ce qu'il avait à faire ; peut-être même ne connaissait-il point la portée de ses paroles. Il a donc joué un rôle plutôt nuisible qu'utile. La littérature française ne lui a nulle obligation, car il n'a pas émis d'idées neuves, il n'a point posé de principes salutaires ; venu au milieu de la lutte entre les deux écoles, il n'a même point su les définir et nous apprendre par quels traits spéciaux l'art moderne ou poésie romantique diffère de l'art grec et du genre mitoyen développé dans le dix-septième et le dix-huitième siècle.

Ce manque d'idées a été pour beaucoup dans le succès qu'il a tout d'abord obtenu. N'ayant aucune direction vive et franche, ne se décidant jamais pour aucun système, il ne heurtait personne. Doué d'une rare prudence, il ne s'engageait point dans une lutte glorieuse, mais pleine de périls. Peu lui importait qu'on se battît pour des droits sacrés; il regardait le tumulte et ne songeait qu'au butin. Pendant que les autres s'escrimaient sans relâche, il furetait parmi les bagages et remplissait vaillamment ses poches. Comme il flattait, adulait, cajolait tour à tour les deux armées, sa finesse lui assurait une double récolte. Chacun voyait en lui un défenseur; il paraissait l'ami de tout le monde et ne s'intéressait qu'à lui-même.

Son ignorance lui a été utile en le forçant à n'écrire que sur les auteurs modernes et les nouvelles du jour. Si l'attention publique se dirigeait dans un sens, il en profitait aussitôt pour donner à ses ouvrages un intérêt qu'ils n'eussent point excité d'eux-mêmes. S'attaquant toujours aux grands noms, une partie de leur éclat retombait sur sa personne; il attirait les yeux à la façon des girouettes qu'on ne remarquerait point sans la hauteur des flèches où on les plante. Il guettait ordinairement les hommes de lettres, et lorsqu'il voyait leur célébrité grandir, il se précipitait dessus, la flamberge en l'air.

Mais ce qui a le plus aidé M. Planche, c'est son profond charlatanisme. On trouverait malaisément son égal en ce genre. Ainsi, voulant se faire passer pour un grand logicien et sachant qu'il n'avait point les qualités nécessaires, il pensa très-justement que la foule lui accorderait sans balancer le titre de dialecticien robuste et d'inflexible argumentateur, s'il employait souvent les mots consacrés par la logique. Cet expédient lui offrait un double avantage; raisonner habilement et lier ses propositions avec une chaîne de fer, c'est pénible et peu lucratif; les masses n'aiment point les longues déductions. Une feinte rigueur est assez bonne pour elles ; on leur évite ainsi de la fatigue, elles en sont reconnaissantes : on a l'air exténué par le travail et elles en répandent des larmes d'attendrissement. Aussi, M. Planche prodigua-t-il les termes de prémisses, de conclusions, de majeure, de mineure, de nécessité logique, d'inconnue, de solution, d'équation, de théorèmes, de formules et d'axiome [1]. Il en semait, il en bordait, il en festonnait ses pages. C'étaient des instruments sonores qu'il faisait retentir devant lui comme les empiriques de nos foires. Il avait mis la raison en sachets et la vendait à la multitude ; les badauds étonnés se pressaient autour de sa charrette.

Son outrecuidance ne lui a peut-être pas moins servi. La fatuité produit en général un excellent effet. L'illustre critique ayant toujours le verbe haut et décidant toutes les questions d'un air dédaigneux, on pensait qu'il devait être bien sûr de lui-même pour prendre ce ton tranchant. Le lecteur, qui voyait un homme se poser de la sorte, ouvrait de grands yeux et se sentait pénétré d'une admiration involontaire. Comment ne pas respecter un auteur si savant, que M. Guizot lui semblait n'avoir jamais étudié l'histoire [2] ? si profond, qu'il trouvait Chateaubriand « un critique de second ordre dans le *Génie du Christianisme*, un voyageur inexact et verbeux dans l'*Itinéraire*, un imitateur patient, mais inutile, de Virgile et d'Homère dans *les Martyrs* et *les Natchez ?* » si perspicace enfin, que son regard sondait les abîmes de l'avenir et y lisait ce pronostic flatteur pour Victor Hugo : « Quant aux œuvres qu'il a signées de son nom depuis « vingt ans, il faut qu'il se résigne à les voir disparaître « bientôt sous le flot envahissant de l'oubli ! »

---

[1] Voici un passage curieux où il renferme en deux ou trois lignes presque tous les mots de l'école :

« La *question* pittoresque et sculpturale ainsi posée, l'*équation* du *problème* historique étant *formulée* en ces termes, l'*inconnue* ne me semble pas bien difficile à dégager. Il n'y a pas besoin de faire subir aux *données* primitives des transformations bien nombreuses pour arriver, etc. »

[2] Voyez la *France littéraire*

Telles sont les brillantes ressources que possédait M. Planche : il triomphait à l'aide de moyens qui eussent décrédité un autre homme. Son succès nous offre un exemple de bonheur sans pareil. Mais quelque favorable que soit son étoile, il ne se serait peut-être point tiré d'affaire, si une astucieuse coterie ne l'avait soutenu. Elle l'avait choisi pour son exécuteur des hautes œuvres. Il frappait de la hache ou du poignard ceux que lui désignait l'inquiète ambition de la *Revue des Deux Mondes*.

CHAPITRE V.

Etudes sur les poetes latins de la décadence, par M. Désiré Nisard. — Peut-on comparer notre époque à l'agonie de la civilisation antique ?

Cependant la réaction ambigüë tentée par M. Planche ne pouvait satisfaire tous les amis de la routine. Beaucoup d'entre eux désiraient quelque chose de plus violent et de plus péremptoire. Ils se réjouissaient bien quand le critique frondait la manière pittoresque de l'école nouvelle, quand il insultait ses chefs déjà glorieux; mais il ne blâmait pas sans restriction les efforts, les goûts modernes : on n'aurait voulu aucun ménagement. Ces fanatiques admirateurs du passé étaient nombreux. Il y avait d'abord et les hommes mûrs, qui ne pouvaient renoncer à des habitudes littéraires prises depuis vingt ans, et les écoliers dociles, qui avaient gardé dans le monde les préjugés des classes. Les libéraux venaient ensuite. Comme sous la restauration, la noblesse avait protégé le romantisme, les démocrates lui faisaient la guerre. Il chantait le moyen âge; le gouvernement se proposait le moyen âge pour idéal : les novateurs semblaient ses auxiliaires naturels. La poésie classique avait contribué à la chute de l'ancien régime ; elle avait tourné en dérision le catholicisme et la féodalité; les hommes du mouvement lui tenaient compte de ses railleries. La littérature gréco-latine qu'elle imitait peint d'ailleurs une civilisation républicaine ; elle parle toujours de fierté, d'indépendance, de luttes contre les tyrans. Quoique la chose semble étrange au premier coup d'œil. c'était donc en réalité l'amour du peuple qui poussait les démocrates à soutenir un art antinational, un art auquel le peuple n'a jamais pris goût chez les modernes. Restait une dernière espèce de mécontents. Certains légitimistes voyaient et voient encore dans les productions actuelles une littérature d'insurrection, qui s'est affranchie des vieilles règles, comme nos pères des vieilles lois. Les œuvres classiques les reportaient aux beaux temps de la monarchie, au siècle de Louis XIV. Ils maltraitaient donc l'art chrétien et national, en vertu d'un raisonnement non moins faux que celui de leurs adversaires. Au milieu de pareilles circonstances, un critique brutalement rétrograde ne pouvait qu'obtenir du succès et avoir de nombreux appuis.

Ce fut un républicain, M. Désiré Nisard, qui profita de ces chances. La nature semblait l'avoir destiné à jouer le rôle qu'il choisit. Son besoin de déprécier et de honnir, sa soif d'exécutions violentes ne sont égalés que par son amour-propre. Il se juge un second Malherbe, que dis-je ! un révélateur, un Messie. Le Très-Haut nous l'accorde dans nos infortunes littéraires pour nous sauver de la perdition éternelle. Jamais on n'a porté aussi loin la haine du progrès, le fanatique amour du néant. Il est des hommes que l'étude de l'art plonge dans une sorte d'ivresse. Les conditions matérielles de la vie s'effacent à leurs yeux; sous le charme de leurs doux sentiments ils négligent le bonheur terrestre, et s'en vont, l'œil pensif, écouter le murmure des flots sur les grèves désertes. Quelques-uns, doués d'une âme moins poétique, unis cependant aux écrivains par une fraternité morale, suivent les pas du génie et l'adorent avec l'enthousiasme brûlant des époques religieuses. C'est ainsi que Bettina Brentano se prosternait devant Gœthe, que Willibald chérissait Albert Dürer, que Stella et Vanessa moururent d'amour pour Swift. De semblables transports excitent la raillerie de M. Nisard; il trouve ineffablement absurdes les méditations des esprits solitaires, montrerait volontiers au doigt le barde errant sous un feuillage humide, et garde son encens pour l'auteur des *Études*. L'inspiration lui vient par la haine et la colère; même lorsqu'il affecte un air bénin, ses discours laissent transpirer une sourde rage. Personne n'a encore trouvé grâce devant lui. Les poëtes romains de l'empire et ceux de notre temps, la littérature légère et les écrivains sérieux, les auteurs émérites et la jeunesse, toute notre époque et toute une moitié des œuvres latines, ne pèsent pas autant qu'un grain de millet dans sa balance. Sa furie n'épargne même point ceux qu'il prétend honorer de son estime. Voici, entre autres spécimens de ses louanges dédaigneuses, comment il traite Boileau :

« Boileau, dit-il, *est* le type du *poëte*, du *poëte* qui a « enseigne de *poëte*, qui ouvre et ferme boutique *à* des « heures fixes, ou, pour parler *plus* dignement, qui ap- « pelle la muse et la congédie aux heures où besoin *est*. « *C'est* le *poëte* qui sent *le plus* les pantoufles et la robe

« de chambre. Il *serait* impossible *à* l'esprit le *plus* amou-
« reux d'abstraction et le *plus* enclin *à* idéaliser *à* tout
« prix le *poëte,* d'ôter *à* Boileau ses allures d'homme éta-
« bli, casé, tiré *au* cordeau [1] pour le faire voyager sur un
« rayon de lune, ou même sur le dos de Pégase, dont il
« parle comme s'il y croyait. Ce qui n'empêche pas Boi-
« leau d'*être* un admirable écrivain. »

Ces phrases, comme on le voit, se distinguent uniquement par l'extrême négligence du style et par la morgue insolente avec laquelle M. Nisard tourne en ridicule *un admirable écrivain !* C'est là du reste sa manière d'approuver les gens. Il les siffle d'abord, il les vilipende, il les dénigre ; puis il assure du bout des lèvres qu'il se sent pour eux un immense respect. Encore les anciens ont-ils seuls droit à cette froide rétractation, à ce témoignage glacial de bienveillance qui, tombant toujours avec peine d'une bouche dédaigneuse, fait des œuvres de M. Nisard une éternelle contradiction, lorsqu'elles n'offrent pas un lourd non-sens. Ah! pourquoi le jeune et malheureux Perse qu'il traite orgueilleusement de niais, pourquoi ce fier, cet ardent Juvénal, qu'il appelle un rhéteur sans âme, ne peuvent-ils abandonner pour un moment leur sépulcre et châtier sa suffisance de leur vers énergique !

Un perpétuel dégoût ne prouve rien contre les auteurs dont il insulte la gloire. Tous les hommes distingués d'une époque ne sauraient se tromper à la fois et se tromper toujours. Le mépris universel retombe de lui-même sur la tête du contempteur. Il est plus sensé de mettre en doute une intelligence, que d'aller, sur son rapport, nier le talent et la raison de mille écrivains choisis. Les âmes qui trouvent partout à redire enfantent elles-mêmes le mal. L'ennui ne leur vient pas de l'extérieur, il sort de leurs ténèbres comme les chauves-souris des antres sombres, comme les vers des tombeaux. Il y a là un phénomène semblable à celui qu'on observe au lever du soleil dans les terres basses et humides. Sitôt que les rayons du jour les ont touchées, un morne brouillard s'en exhale et repousse la lumière. Une nuit factice pèse sur la lande stérile; aucun germe n'y travaille, aucun chant ne salue l'immortel flambeau, et pendant qu'alentour les arbres s'éveillent, les hommes se réjouissent, le marais n'offre aux yeux que l'aspect de la solitude, de la tristesse et de la mort.

---

[1] Un homme tiré au cordeau !

M. Nisard manifeste surtout une grande pitié pour notre temps. Selon lui, nous nous débattons au milieu d'un horrible chaos. Le froid des civilisations expirantes glace déjà notre époque, et l'oiseau des charniers plane sur notre tête, en demandant sa pâture. Bref, tous les symptômes de la dissolution nous menacent; les chants de nos poëtes ne sont qu'un râle d'agonie, et les genres les plus variés languissent dans les premières défaillances de la mort. Je n'exagère pas; M. Nisard répète à satiété que nous n'avons pas le sens commun. Aujourd'hui le style est faux, la pensée niaise, les hommes singulièrement absurdes. Notre siècle répond à celui des Vitellius et des Domitien. La France devient un immense bagne. Point d'infamante illusion qu'il ne se permette; nous nous roulons en pleine décadence, et il nous suffirait de prêter l'oreille pour entendre au loin le pas sourd des barbares qui vont nous réduire en servitude.

Nous ne pouvons accepter cette désolante sentence. Non, nous ne sommes pas à la veille de notre dernier jour; non, les spectres du lit funèbre ne nous environnent pas encore. Près des signes affligeants brillent des signes inspirateurs. Comparativement à la société romaine sous les Césars, le monde actuel forme un véritable Éden. De tous les points de vue, religieux, moral, littéraire et politique, nous laissons bien loin derrière nous ces générations dépravées, cet ignoble mélange d'esclaves, d'affranchis et d'hommes libres que les Huns et les Goths traitèrent selon leurs mérites, en les foulant aux pieds de leurs cavales.

Ainsi que les Romains des temps postérieurs, nous avons marché dans le sang des guerres intestines pour conquérir la paix dont nous jouissons. Mais quelle différence, grand Dieu! leur calme était le morne silence des hospices ; un tyran absurde ou féroce disposait de leurs jours, de leurs femmes et de leurs richesses. Tous les droits réunis entre ses mains lui donnaient une puissance colossale. Dictateur sous le nom d'empereur, tribun du peuple, censeur, proconsul, grand pontife, et au besoin consul, il exerçait en outre dans mainte occasion la justice distributive. Chez nous, au contraire, les pouvoirs sont rigoureusement separés. Les chambres, les journaux observent le prince à toute heure ; la plus légère transgression des lois politiques soulève d'innombrables murmures. Aucun roi de notre temps n'oserait, ainsi que les Néron et les Claude, faire tuer un de ses sujets pour confisquer ses richesses. On ne voit point les délateurs porter la crainte dans les familles, et l'accusation de lèse-majesté servir de prétexte à de lâches assassinats. Les troupes modernes, bien loin d'élire des tyrans, portent elles-mêmes un joug sévère. Elles ne trafiquent point de la couronne, et l'on n'a point encore vu de Didius Julianus l'acheter à prix d'argent. Nos monarques sont-ils forcés, comme les empereurs, d'entretenir le zèle des soldats par de ruineuses largesses ? A-t-on besoin de recourir à la violence pour la perception des impôts ? Quelle différence entre le dix-neuvième siècle et ces jours néfastes où les décurions emprisonnés dans le municipe comme dans une geôle répondaient sur leur bien des taxes de la ville, où les propriétaires de vingt-cinq arpents n'étaient pas même libres de s'enrôler pour échapper à cette écrasante servitude !

Si maintenant l'on considère l'état religieux de l'Europe, sans doute il annonce une décadence. Les flambeaux s'éteignent d'eux-mêmes sur les autels, et les saints cantiques résonnent tristement dans les églises solitaires. C'est ainsi qu'à l'époque de Juvénal, les marchands de victimes ne trouvaient plus d'acheteurs. Notre froide tolérance a plus d'un rapport avec celle des Romains, ouvrant leur panthéon à tous les dieux. Et cependant les contrastes l'emportent de beaucoup sur les similitudes. Les mythes païens renfermaient un si grand nombre d'absurdités, les actions qu'ils prêtaient aux régulateurs du monde étaient si choquantes, la nature des divinités olympiques si grossière, que du jour où l'homme réfléchit, il les nia ; du jour où ses idées s'épurèrent, où il sentit la noblesse de son cœur et de sa destination, il refusa de se prosterner devant les obscènes créatures enfantées par l'ignorance des générations antérieures.

L'élévation, la profondeur, la majesté des dogmes essentiels du christianisme lui assurent, au contraire, un avantage immense. Tant qu'il n'aura pas été détruit, qu'on n'aura point nivelé la place et bâti le sanctuaire d'un nouveau dieu, sa grandeur mélancolique séduira les âmes pensives ; une foule d'hommes intelligents se retireront dans ses nefs chancelantes. Ils se croiront visités par les anges de la solitude, et l'orgue muet laissera flotter sous les arcades entr'ouvertes des prières mélodieuses, comme celles de Chateaubriand et de Lamartine. Son étonnante puissance lui conquiert même les esprits rebelles ; la doctrine évangélique dépouillée de ses formes spéciales règne encore sur toutes les âmes. C'est là ce que les modernes ont appelé bien à tort la religion naturelle, les dogmes évidents. Elle est si peu naturelle cette religion, que, transportée dans le siècle d'Auguste, ou même dans celui des Antonins, Jean-Jacques ne l'eût certes pas devinée. Qu'on aille chez les sauvages du grand Océan leur demander ce qu'ils pensent de ces notions instinctives. Chacun d'eux n'y verra que nuit et mystère. L'égalité, la fraternité, l'immortalité de l'âme et l'unité de Dieu ne leur semblent pas du tout des principes manifestes. Ces idées sont une espèce de cristallisation brillante que la foi de nos aïeux laisse derrière elle en s'évaporant, et, comme le sel marin, elles ont la propriété de défendre longtemps contre la dissolution. Supposez donc, si vous voulez, qu'une funèbre maladie nous travaille, nous ne sommes point encore devenus cette chose informe qui n'a de nom dans aucun idiome. L'encens chrétien éloigne de notre tête les miasmes pestilentiels, et prolongera bien des années encore la vieillesse des États modernes.

Quel parfum, quel aromate neutralisait, au contraire, chez les anciens l'influence des agents destructeurs ? Les dieux enseignaient-ils à l'homme ses devoirs ? Les pontifes lui recommandaient-ils la vertu ? L'exemple de Jupiter séduisant Europe et Ganymède, faisait-il concevoir de chastes résolutions ? Les mystères de Cybèle, de Priape et de Flore, où l'on exécutait, en plein soleil, et devant une foule de témoins les plus obscènes caresses de l'amour, instruisaient-ils la nation à épurer ce sentiment ? Si les femmes, comme nous le tenons d'Hérodote, se prostituaient publiquement dans le temple de Vénus à Babylone, que n'osaient-elles point faire dans l'ombre et le silence des gynécées ? Quelle pudeur farouche pouvait résister aux douze cents Laïs de Corinthe, prêtresses de cette même Vénus et officiant tout le jour selon ses rites ? Aussi lorsque la croyance polythéiste abandonna les âmes, il ne resta de ses orgies qu'une sorte de pernicieux levain qui entretenait dans la société romaine la fermentation des cadavres.

Comparerai-je nos mœurs avec celles des païens sous les Césars ? La distance qui nous éloigne d'eux devient ici plus grande encore. Sans doute notre époque ne brille point par son austérité; lorsque nous jetons les yeux sur le monde qui nous environne, nous n'apercevons guère que ruse, infamie et bassesse. Mais les hommes sont ainsi dans tous les temps. Qu'on ouvre au hasard les fastes des nations, les premières lignes dont la vue sera frappée annoncent à coup sûr une injustice, une trahison ou un massacre. L'iniquité varie donc seulement du plus au moins. Or, nous avons de moins que la plèbe antique, les goûts féroces qui la poussaient dans les arènes, la soif de honte et de mépris avec laquelle ses chefs étalaient en plein jour des actes révoltants, et cette impudicité monstrueuse qui violait de mille façons les lois de la nature. Je ne veux point remuer la lie païenne et en faire sortir, par une espèce d'évocation, l'image des plus abominables folies dont les hommes aient gardé la mémoire. Suétone, Juvénal, Tacite et Lucien les peignent assez vigoureusement. Le beau chapitre des *Études historiques,* concernant les mœurs de l'antiquité, réunit dans un grand tableau les traits épars de la débauche romaine. On frémit d'horreur à l'aspect de cette immense, de cette sanglante dépravation.

Pour la science et l'industrie, nous ne ferons pas même aux Grecs et aux Romains des Césars l'honneur de les comparer avec nous.

Il est donc tout à fait problématique que nous soyons arrivés aux dernières pentes de l'abîme, et ceux qui nous annoncent une fin prochaine devraient au moins alléguer leurs raisons. Notre siècle, fût-il indubitablement une période de décadence, il nous resterait encore à savoir jusqu'où cette décadence est parvenue. Alors seulement on aurait le droit de s'en prévaloir contre nous, les grandes époques littéraires coïncidant toujours avec les années de faiblesse sociale. Les philosophes grecs niaient l'Olympe avant Périclès. Dans un de ses drames, Euripide mettait en doute l'existence de Jupiter, et Cicéron bafouait les dieux, quand Virgile gardait encore les troupeaux à Mantoue. Les systèmes helléniques séduisaient dès lors les intelligences romaines, et le Père de la patrie avait lui-même adopté les maximes des nouveaux académiciens. Ils ne prétendaient pas que la vérité fût un songe, ou demeurât inaccessible aux hommes, mais ils croyaient que quand nous la possédons, notre âme ne peut la distinguer de l'erreur. Ennius avait raconté, d'après le Grec Evhémère, l'histoire humaine des dieux, et traduit la cosmogonie philosophique d'Empédocle. Horace nous dévoile lui-même son scepticisme. On pourrait donc soutenir que, loin d'avoir franchi la zone où les grandes productions se développent, nous vivons dans un siècle fertile, et chantons, comme les poëtes d'Auguste, après de longues querelles intérieures. M. Nisard ne nous persuaderait point, car ses raisonnements les plus forts sont des paroles outrageantes, et il n'a su étayer son avis d'aucun argument direct.

Comme la vie des nations forme un tout serré dont les parties ne se laissent point désunir, en prouvant que les sources du bien politique, religieux, moral, industriel et scientifique ne sont pas taries, ni même empoisonnées chez les modernes comme chez les anciens, nous avons établi en faveur de nos poëtes des précédents victorieux. La littérature d'un siècle étant sa forme idéale ne peut avoir plus d'imperfections que le monde où elle naît. Toutefois nous ne nous en tiendrons pas à ces conjectures ; les preuves indirectes ne suffisent point.

Dans son chapitre sur le roman de la Rose [1], M. Nisard a pris soin de nous dire ce qu'il entend par décadence. Jusqu'ici l'on avait regardé cet ennuyeux poëme comme une fleur d'arrière-saison, fleur pâle et mal venue, dont les premières neiges ont arrêté la croissance, dont les premières bises ont vicié la nature. Il offre tous les signes morbides qui annoncent le dépérissement littéraire. Longueurs sans terme, plan confus, nombreuses allégories, style lâche et prétentieux, développements énormes sur un fonds très-léger, science inhabile, étalée mal à propos, il n'est pas un caractère de ce livre bizarre qui ne trahisse la ruine du goût. On y sent le déclin du moyen âge; les grandes narrations épiques, l'enthousiasme des troubadours font place aux arguties de l'école. M. Nisard n'admet pas du tout ce jugement; il a une opinion à lui, et la promulgue ainsi qu'une bonne nouvelle littéraire.

---

[1] Histoire abrégée de la littérature française.

Bien loin de signaler la dégradation du génie poétique, le roman de la Rose lui semble un ouvrage primordial, une création fraîche et brillante. Il le salue comme une étoile avant-courrière de l'aurore. Jean de Meun et Guillaume de Lorris ont parsemé leurs vers d'une foule de réminiscences latines, d'allusions païennes, de phrases mythologiques, donc ils ont fait un progrès, car le progrès littéraire consiste dans l'abondance plus ou moins grande des souvenirs latins et des phrases mythologiques. Voilà pourquoi M. Désiré Nisard soutient que la poésie grecque, la littérature romaine et les ouvrages du siècle de Louis XIV méritent seuls d'être lus. Tout le reste ne vaut pas un moment d'attention, ne présente qu'ébauches informes, châteaux de Lilliputiens dont il renverserait du pied les frêles murailles. Dante, Schiller, Gœthe, Milton, l'Arioste, le Tasse, Caldéron, Lope de Vega, tristes barbouilleurs qu'il faudrait envoyer sur les bancs épeler la grammaire et s'instruire des préceptes classiques. Le roman de la Rose est encore un fort bon livre, parce qu'on y trouve des idées produites sous le voile de l'emblème, ce qui annonce le temps où la fantaisie deviendra l'humble servante de la raison, la plus poétique de toutes nos aptitudes, comme chacun sait.

N'est-il pas étrange que M. Nisard, le prophète de malheur qui parle si souvent de décadence, ne sache pas même la signification de ce terme? Eh! quoi! Vous échangeriez un manteau neuf d'une seule pièce contre un vieil habit rapetassé avec des loques romaines? Permettez-moi d'avoir un goût différent; laissez-nous juger les choses d'une manière absolue, d'après leurs qualités ou leurs défauts et non d'après leur similitude avec les traits d'un peuple mort. Pour soutenir votre opinion, vous serez contraint d'admettre bien des absurdités choquantes.

Il vous faut premièrement avancer que les Grecs seuls ont été des hommes; bien plus, il faut le mettre hors de doute; car si nous aussi nous sommes des humains, si nous avons les mêmes facultés, les mêmes passions, les mêmes instruments, nous pouvons accomplir tout ce qu'ils ont fait. Où les Grecs prenaient-ils leurs images? Dans la nature? Elle existe encore et nous la savons, nous la sentons mieux que les Hellènes; des dieux charnels ne se mettent pas entre nous et les objets. Où puisaient-ils leurs sentiments? Dans leur cœur? dans leurs relations de fils, de père, d'amant, d'époux, de citoyen et d'ami? N'avons-nous pas également un cœur? Ne sommes-nous pas comme eux tour à tour fils, amants, pères, citoyens, époux et amis? D'où leur venaient leurs idées? De l'étude des choses et de la réflexion interne? Nous observons plus habilement qu'eux, nous ne sommes pas moins penseurs; voyez le nombre des sciences dont nous avons centuplé le domaine, l'histoire naturelle et les mathématiques par exemple; voyez la foule de celles que nous avons fondées, la chimie, la paléontologie, la physique, la philosophie de l'histoire, l'étude comparée des langues.

Notre nature ne diffère donc pas de la leur. Si vous croyez le contraire, vous êtes tenu de le prouver, et jusqu'à cette heure je n'en ai pas encore vu de démonstration. Où sont les arguments qui nous jettent sous les pieds de Rome, qui nous forcent de regarder les anciens, ou plutôt les nations juvéniles des premiers temps, comme seules dignes, seules capables de saisir le beau, le bien, le vrai? Cette argumentation est pourtant nécessaire. Ou la Grèce et l'Italie païennes nous offrent le modèle unique, absolu de toute perfection, ou l'on commet une sottise en les prenant pour type universel, en condamnant les peuples modernes et les incalculables générations de l'avenir à se traîner sur leurs pas, à redire pendant l'éternité ce qu'ils ont dit, en jugeant une littérature prospère lorsqu'elle singe leur littérature, en la maudissant lorsqu'elle ne se grime pas afin de devenir leur charge et leur sosie. Prouvez, prouvez, nous vous laisserons ensuite conclure.

S'il n'avait l'esprit faux, M. Nisard eût évité la pétition de principe dans laquelle il tombe en condamnant, sans motifs et sans preuves, comme signes de décadence, tout ce qui s'éloigne des habitudes païennes : il aurait aisément trouvé une définition plus sérieuse. La décadence est pour un peuple, pour une littérature, ce que la vieillesse est pour les hommes. Cette proposition me paraît indubitable. Or, la vieillesse ne commence-t-elle point lorsque les mobiles de la vie se relâchent, lorsque les organes cessent de résister au pouvoir des agents destructeurs? Voyez les arbres décrépits; leurs feuilles tombent comme une chevelure, les branches paralysées cessent d'obéir aux caprices des vents; les trachées, les cellules, les vaisseaux se ferment, la séve n'arrose plus ses innombrables méandres. Des forces extérieures viennent en même temps précipiter la destruction du colosse; les mousses, les lichens, les agarics s'acharnent sur son cadavre; mille insectes labourent son épiderme ou ses entrailles. Les sociétés, les littératures ne périssent pas autrement; leur mécanisme intime se rouille, s'enchevêtre et se dénature, pendant qu'une foule de pouvoirs ennemis l'attaquent du dehors.

Au lieu de progresser en abandonnant les sources de la poésie nationale, en se montrant las de ce qui a jusqu'alors charmé les âmes, on décèle donc les premiers ravages d'un mal secret. Le deuxième symptôme est l'introduction de formes, d'idées, de moyens hétérogènes pris dans une civilisation antérieure ou nés des germes occultes, d'où sortira le monde futur. La société gréco-romaine ne pouvait emprunter d'éléments esthétiques à un âge précédent; elle ignorait l'Inde aussi bien que la Chine; et l'Égypte, qui lui avait enseigné les arts, différait trop peu d'elle pour accélérer sa chute par l'infiltration de causes étrangères au milieu de sa vie poétique. Elle avait bien commencé de plus bas à gravir la pente sociale; mais, sous beaucoup de rapports, elle avait abouti presque aux mêmes hauteurs. Aînée de la Grèce et de l'Italie païennes, elle mourut avec elles. La translation de ses obélisques, de ses sphinx, de ses roides animaux, de ses inflexibles statues dans la ville des Césars, mêla cependant au goût romain des propensions nouvelles, et les artistes ne purent les copier, les imiter ainsi qu'ils le firent, sans prendre un peu l'habitude de ce style hiératique. Ses ouvrages d'une autre espèce, gravés sur les murailles, sur les pylônes, sur les colonnes, n'eurent pas même cette légère influence. Les Grecs et les Romains des derniers temps s'occupaient d'autre chose. Leur littérature mourut donc par suite de défaillance intérieure, elle mourut avec l'enthousiasme religieux et politique, sous les attaques de la philosophie et du christianisme.

Les arts modernes ont à lutter contre un nouvel agent de dissolution. Bien loin de former leur seul titre de gloire, l'imitation païenne, qui est venue modifier leur nature, joue dans leur vie le rôle de ces plantes que nous avons vues hâter la destruction des grands végétaux. L'étude des anciens nous a rendu quelques services, nous ne le nions pas; mais elle nous a été plus préjudiciable qu'utile, et cela par notre faute; car, avec un peu moins d'engouement, elle ne nous aurait nui d'aucune façon. L'habile conduite, la sagesse de style, l'adroite union de la fantaisie et de la pensée, qui distinguent les œuvres grecques et romaines, pouvaient, à l'issue du moyen âge, devenir autant d'exemples salutaires. Il fallait même que les littératures chrétiennes absorbassent ces progrès de l'art antique. C'étaient là des caractères généraux, universels, transmissibles : on eût fait un gain net en se les appropriant. Mais la lettre morte cacha l'esprit immortel, et on voulut produire des ouvrages antiques au lieu de chercher à produire des créations aussi belles, quoique différentes : on imita les Grecs lorsqu'il fallait leur enlever la victoire. Qu'en est-il résulté ? Les poëtes essayèrent vainement de fuir leur nature, d'échapper à leurs idées, à leurs sentiments, à leurs habitudes ; ils crurent se transformer et se vicièrent. Ils furent dans la même page anciens et modernes, Grecs et Français, idolâtres et catholiques. De cet amalgame naquirent des poëmes bariolés, une sorte de carnaval littéraire où les déguisements sont par malheur très-uniformes et très-ennuyeux.

En vérité, lorsque j'examine notre littérature classique, elle me remplit, malgré moi, d'une douloureuse agitation. Il me semble voir des bardes pensifs, nés pour chanter le Dieu chrétien sous les arceaux des églises, sur les tertres fleuris des cimetières, habitués dès leur enfance aux mugissements des vagues contre les écueils, à la plainte des forêts battues par les averses, aux radieuses couleurs de nos pâturages, au blême soleil de nos automnes, aimant du fond de leur âme le bruit de la tempête dans les vieux manoirs, les brumes couchées le long des vallées fertiles et les landes solitaires où murmurent les genêts ; il me semble les voir transportés loin du ciel natal, au milieu des sèches campagnes, des horizons brûlants, des temples étroits de la Grèce, cherchant le dieu de leur cœur et ne le trouvant pas, regrettant leurs mélancoliques bruyères et louant le pays où ils gémissent, écoutant résonner en eux-mêmes la petite cloche de leur paroisse, et feignant d'admirer les accords de la cithare hellénique; puis, lorsqu'ils veulent l'animer à leur tour, ne sachant que lui ravir des airs plaintifs et s'en servant pour accompagner les ballades de leurs aïeux.

Même du temps de Boileau, la décadence aurait donc été profonde, selon M. Nisard. Les anciens n'étaient pas ressuscités parmi nous, et l'on agitait vainement leur poussière afin de leur rendre la vie. Non-seulement on dénaturait leurs formes et leurs pensées, mais dans une foule d'occasions les auteurs suivaient une marche entièrement contraire. Le mépris des choses terrestres, qui donne à Bossuet tant de grandeur, est tout à fait opposé au génie des anciens : les horreurs de la mort, l'incertitude de notre existence, employés comme arguments pour nous détacher de ce monde et nous lancer dans la voie des saintes actions, n'eussent pas rempli ce but chez les Grecs. Les polythéistes ne mentionnaient l'heure dernière que pour accroître l'ivresse des festins. Leurs sépulcres joyeux, où tout parlait du bonheur de la vie, des contentements de l'opulence, ne disaient rien du lit funèbre, et semblaient vouloir nier le trépas.

Si l'imitation des anciens était la seule route de progrès ouverte aux littératures modernes, on aurait vu toutes ces littératures se perfectionner par l'étude de leurs ouvrages et l'admission des doctrines françaises : or, il est arrivé précisément le contraire. Au delà des Alpes, le quinzième siècle demeura stérile. Les hommes inclinés sur la glèbe païenne cherchaient dans ses entrailles les débris du vieux monde ; ils ne surent rien produire d'eux-mêmes ; et les seuls écrivains dont l'Italie put alors être orgueilleuse furent Ange Politien, Pulci et Boiardo, trois esprits bien inférieurs aux grands poëtes des cent années précédentes. La rage des commentateurs s'apaise ; aussitôt naissent Berni, l'Arioste et le Tasse ; non pas que ces vigoureux athlètes se fissent un honneur de mépriser les anciens ;

ils ne leur dérobent que trop souvent des phrases inopportunes ; mais la servitude classique n'étouffe pas en eux les libres inspirations ; ils tirent du moyen âge, comme d'une vaste carrière, le marbre jaspé dont ils édifient leurs œuvres. Le cor des paladins résonne à leur souffle, et leur vers a de temps en temps l'éclat d'un glaive qu'on tire du fourreau.

Le dix-septième siècle ne nous offre aucun auteur du premier rang. L'idolâtrie classique fut alors poussée aux dernières limites de l'absurde. On vit les Chiabrera, les Testi, se prosterner devant Horace, les traducteurs pulluler d'une manière effrayante, une académie [1] choisir pour unique sujet de tous ses poëmes les mœurs fictives des Arcadiens, et trois beaux esprits (Philippe Leers, Barthélemy Casaregi et Emmanuel Campolongo) fonder le genre des sonnets *polyphémiques*, pièces de vers où ils tâchaient de prendre les sentiments et la rudesse naïve du langoureux Cyclope. Au milieu du dix-huitième siècle, plusieurs dramaturges naissent, il est vrai, de l'incubation française ; mais ce ne sont pas des aigles qu'Alfieri, Métastase et Goldoni. Leur avons-nous d'ailleurs rendu un grand service? Les échasses de notre scène leur donnent-elles un air plus majestueux? Soutiendraient-ils la comparaison avec les chefs du théâtre moderne? Ils imitent les Français, voilà ce qui est certain ; mais ils rappellent encore moins souvent les Grecs que les Français eux-mêmes. Quant aux gloires de l'Italie contemporaine, Vida ni Menzini ne les ont prévues. Silvio Pellico, l'auteur des *Fiancés*, le poëte des *Sépulcres* [2], descendent en droite ligne des bardes et des trouvères.

Cependant l'Italie avait plus que toute autre nation européenne conservé les habitudes de l'art ancien. L'influence latine devait donc lui porter moins de préjudice et moins la détourner de sa voie. Dans les pays unitaires, cette infusion d'éléments païens troubla les sources modernes sans contre-balancer le mal par aucun avantage. La belle expédition poétique, à la tête de laquelle on avait vu briller Chaucer, Shakspeare, Spencer et Milton, se heurta contre les masures de Dryden, de Prior, d'Addison et de Pope. Sans doute maint agrégé se découvrira la tête devant le buste de ces rimeurs : Othello ou Hamlet n'en vaudront pas moins à eux seuls tout leur bagage. Le nombre des écrivains romantiques est dix fois plus considérable, et chaque soldat de cette petite armée l'emporte sur les héros de l'autre école. Faut-il citer les noms de Young, de Burns, de Gray, de Swift, de Beattie, de Smollett, de Cowper, de Sterne, de Byron, de Wordsworth, de Coleridge, de Thomas Moore, de Southey, de Walter Scott? Plusieurs d'entre eux avaient bien des prétentions classiques; mais leurs œuvres portent le cachet moderne. Ils ont prouvé par là que souvent on possède un beau talent d'artiste, sans savoir l'analyser. Ces auteurs sont du reste les premiers qui s'offrent à ma mémoire : combien de grands hommes ne pourrait-on pas leur adjoindre !

---

[1] Celle des Arcades.

[2] Ugo Foscolo.

En Espagne, la victoire des préjugés français eut des suites encore plus désastreuses. La première moitié du dix-huitième siècle, durant laquelle, grâce à la poétique de Luzan, notre sécheresse littéraire finit par allanguir l'imagination castillane, « n'a pas produit, selon Bouter-« weck, un seul auteur qui mérite d'être cité. Une sem-« blable indigence après une grande richesse ne serait « pas suffisamment expliquée, si on lui donnait pour « cause l'altération de l'esprit national, sans y ajouter « comme principe déterminant la lutte du goût espagnol « contre une influence étrangère. La poésie avait glorieu-« sement fleuri dans la Péninsule tant qu'elle y avait été « encouragée par le public ; elle s'anéantissait depuis que

« des censeurs nouveaux, fiers d'étaler des maximes em-
« pruntées, pouvaient traiter impunément ce même pu-
« blic de multitude ignorante. »

En Allemagne, l'impulsion latine ne servit qu'à faire trébucher la littérature. Notre système engendra une couvée de poëtes souverainement fastidieux. Les lecteurs, avides de nourriture substantielle, furent réduits aux plus tristes mets, et faillirent expirer d'inanition. Comment choisir entre Opitz, Gryphius, Kley, Hoffmannswaldau, Lohenstein et Gottsched? Il y avait de quoi laisser là le festin pour aller dehors respirer les brises et les parfums des champs. Ce n'est pas cette cuisine malhabile qui pouvait tirer les esprits de leur langueur. Il fallut qu'une nouvelle génération moins exclusive leur préparât de meilleurs aliments, et qu'une poésie toute nationale achevât leur guérison. Lessing, Wieland, Gleim, Haller, Mathisson, Voss et Hœlty la commencèrent; leur estime pour les anciens ne les empêchait pas de les juger, ni de suivre les lois de l'art moderne aussi bien que les traces des Grecs. Leurs plus longs ouvrages sont empreints du sceau romantique. Les Gœthe, les Schiller, les Tieck, les Schlegel, les Herder, les Jean Paul, les Uhland, poursuivirent leur tâche; et le génie chrétien, délivré de sa prison païenne, veille maintenant sur l'Europe du haut des collines saxonnes, ainsi que d'une puissante forteresse.

Notre retour vers l'art de nos ancêtres ne prouve donc nullement que nous soyons en décadence; il annonce plutôt la résurrection de la véritable poésie nationale. Les airs qu'elle chantait durant sa jeunesse lui ont tout à coup, par une sorte de magie, rendu sa première vigueur. Elle a déchiré le costume hellénique dont l'avait affublée la mode, et, se replongeant aux ondes maternelles, a perdu les souillures de l'invasion étrangère.

CHAPITRE VI.

Continuation du même sujet. — Des facultés poétiques.

M. Désiré Nisard adresse encore trois reproches à notre littérature ; chacun de ces griefs lui semble autoriser une condamnation à mort. Il accuse nos poëtes de trop aimer l'érudition et l'archéologie, de chercher leurs matériaux dans le passé, dans les croyances du moyen âge et les légendes du vieux catholicisme, d'être aussi ardents chrétiens que les poëtes du temps des empereurs étaient dévots polythéistes. Il nous accuse de rester perpétuellement individuels et de trop décrire.

Quant à l'érudition, il suffira de lui demander quelle littérature a le plus de force vitale et de légitimes espérances, ou celle qui étudie ses anciens monuments et veut garder son caractère, ou celle qui se déguise, revêt des formes postiches et se drape dans des lambeaux de toge romaine ?

La seconde censure témoigne d'une profonde ignorance : si M. Nisard avait étudié quelque peu la vie antique et l'ère moderne, il se serait bientôt aperçu que l'une a pour base l'unité réelle de l'individu, l'autre une unité abstraite et collective ; notre littérature ne peut donc violer un des principes essentiels du monde chrétien. C'est en outre une grande erreur que de dénier à notre poésie un intérêt général ; bien loin d'être purement personnelle, comme se le figure l'auteur des *Études*, elle concerne, elle intéresse toute l'humanité. Dans ses narrations, dans ses drames, elle frappe vivement les esprits les moins analogues; déroulant l'histoire d'un héros et non pas les circonstances d'un fait, ses œuvres saisissent bien mieux l'attention. Le lecteur suit, avec un plaisir mêlé d'inquiétude, les destinées d'un homme pareil à lui. Une situation qui se prolonge et de nombreux acteurs également éclairés, peints de couleurs également brillantes, comme dans la tragédie grecque, ne font pas naître la même sollicitude.

Les productions lyriques, plus rêveuses, plus spéciales et en apparence moins transitives, ne se renferment pourtant point dans le cercle borné de l'individualisme. Quand Lamartine, flottant du doute à la crainte, de la terreur à l'espérance, adjure le ciel, les vents, les fleurs, les nocturnes orages, et leur demande le sens de la vie, le nom du Très-Haut, l'explication des grands mystères, il retrace fidèlement les combats, les aspirations, les douleurs des intelligences élevées que leur nature même condamne aux angoisses de ces agitations morales. Mais pourquoi parler de noblesse et d'intelligence? Les âmes les plus grossières et les plus viles ne sauraient éluder ces problèmes. Lorsqu'on n'y songe point dans le tumulte de l'existence, on y songe au moins sur la couche d'agonie. Là, durant les tristes heures de la lutte dernière, pendant que l'homme s'efforce en vain de repousser la mort qui l'embrasse, qui le presse, qui l'étouffe, et, lui donnant le baiser des fiançailles, accable son sein haletant d'un poids égal à celui de l'univers entier; oui, pendant ces minutes éternelles, l'homme, contraint par une puissance irrésistible, cherche le mot de notre vie passagère, examine sa conduite ici-bas, et fixe les yeux sur la toile sinistre, qui doit bientôt en se levant lui montrer les profondeurs de l'avenir. Il pense, il rêve, médite alors comme le poëte chantait naguère. Voilà ce qu'un critique nomme des personnalités !

Reste la description : il faut l'avouer, ce reproche nous a confondu ; nous ne nous y attendions point. Quoi donc ! M. Désiré Nisard n'a pas même lu le quatrième livre du *Génie du Christianisme!* Il ne sait pas que la mythologie, substituant des dieux pareils à nous aux choses elles-mêmes, prévenait la description, puisqu'elle introduisait l'homme partout et ne laissait voir que lui ! Il ne sent pas quelle prééminence nous donne sur les anciens notre amour de la nature et les riches couleurs dont nous savons la peindre ! Et n'a-t-il pas confessé pourtant que dans la poésie actuelle les tableaux du monde physique expriment certains rapports délicats entre les beautés de la nature, entre ses phénomènes de toute espèce et les divers états de l'âme ? Que n'a-t-il rendu cet aveu plus décisif ! C'est déjà certes un précieux élément de poésie que cette fraternité moderne entre le poëte et l'univers. Mais notre avantage ne se borne point là, quoi qu'on dise. La reproduction des magnificences extérieures considérées en elles-mêmes forme un de nos titres les plus nets à la supériorité. L'éclat qui nous environne ne mérite-t-il pas un regard ? N'est-ce rien ou est-ce peu de chose que ce ciel majestueux dont les zones resplendissent comme un amphithéâtre peuplé d'innombrables archanges ? N'est-ce rien que cette mer prodigieuse où fourmillent les léviathans ? N'est-ce rien que l'aube et le soir, les tribus des oiseaux, les colonies de fleurs disséminées dans les plaines et sur les montagnes ? N'est-ce rien que les soupirs des bois, le gémissement des vagues, le tonnerre des cataractes, la douce et plaintive harmonie des joncs bercés par les vents humides de l'automne ? N'est-ce rien, pour en finir, que cette éblouissante création où tout aime et s'agite, et parle, et chante, et murmure, depuis l'herbe qui verdit les ruines jusqu'à l'éléphant au milieu des bambous ? Et si tout cela n'est rien, qu'est-ce donc que l'homme? Peut-il à lui seul contre-balancer le reste de l'univers? Mais que dis-je, contre balancer! Peut-il le livrer à l'oubli, peut-il l'anéantir? Non, certes. Quelle est alors la vérité d'un art qui le nie, l'intelligence d'un sophiste qui regarde son admission dans la poésie comme un signe de défaillance et de mort? Nous laisserons M. Nisard se juger lui-même.

Cette idée vient d'une erreur plus fausse que toutes celles dont il charge ordinairement ses pages. La voici dans toute son étendue; ce n'est point, au reste, une de ces opinions que les hommes irréfléchis adoptent pour les besoins du moment. Il ne s'en est jamais départi : elle forme la base ordinaire de sa critique :

« La gloire de nos grands écrivains, dit-il, c'est d'avoir « exprimé dans un langage parfait des vérités de la vie « pratique; c'est d'avoir créé en quelque sorte la poésie « de la raison... Chez nous, l'imagination, même dans « les ouvrages qui sont qualifiés proprement d'ouvrages « d'imagination, est une qualité d'ornement qui pare les « compositions bien plus qu'une faculté souveraine qui « les inspire. La raison, c'est-à-dire ce sens supérieur qui « nous fait distinguer le vrai du faux, le général du par« ticulier, la règle de l'exception, voilà ce qui donne un « caractère si pratique à la littérature française. Dans le « travail de la composition, dans cette sublime et simple « occupation de l'homme de génie, qu'on a si ridiculement « voulu entourer de nuages et de mystères, l'imagina« tion, au lieu d'être écoutée et obéie aveuglément, est « surveillée et contenue. Loin de s'y laisser entraîner, « l'écrivain s'en défie; il l'appelle à son aide toutes les fois « qu'il faut faire entrer plus profondément dans les esprits « une vérité qui glisserait sur eux présentée dans sa nu« dité métaphysique. »

Telle est la pensée fondamentale de M. Nisard. La raison lui semble la plus poétique de nos facultés, la véritable source de l'art. Il estime les autres ses humbles servantes et leur laisse à peine le droit de lui fournir quelques ornements. Il regarde en outre cette aptitude infaillible et universelle comme *un sens supérieur qui nous fait distinguer le vrai du faux, le général du particulier, la règle de l'exception.* Voilà, certes, une plaisante manière de décrire le pouvoir philosophique par excellence! M. Nisard, sans se douter de sa méprise, confond le jugement avec la raison. Il se vante néanmoins d'être l'homme de France qui connaît le mieux la signification des termes. Un passage de Matthiæ, disciple de Kant, lui prouvera le contraire. Son beau livre a été dernièrement traduit par M. Poret, professeur à la Sorbonne.

« L'homme a le désir, et par suite le pouvoir, non-seulement d'embrasser les existences et de les ordonner en « genres et en espèces (fonction de l'entendement), mais « aussi de découvrir les derniers principes de ce qui est; « c'est ce qu'on appelle la raison. Ces principes ne se « trouvent jamais par l'observation extérieure, quelque « loin qu'on poursuive l'étude de la nature; tout au plus « nous découvre-t-elle les principes les plus élevés des « phénomènes particuliers, jamais les derniers principes « du système des phénomènes ou de ce qui est. L'homme « ne les trouve donc qu'en lui-même, c'est-à-dire dans « son esprit et dans les lois innées de son intelligence, « qui en gouvernent toutes les opérations, bien qu'il n'ait « pas conscience de ces lois dans tous les cas, etc. »

La raison est en conséquence le pouvoir d'établir l'universel et l'inconditionnel ou les principes primitifs de l'être. M. Nisard, selon son habitude, n'a pas commis une erreur légère.

Mais quelque étrange que soit sa définition, je veux bien m'en contenter et me placer sur son terrain. Admettons donc que la raison, cette prétendue souveraine des beaux-arts, nous aide à distinguer le vrai du faux, ou, pour exprimer différemment la même idée, nous rende capable de juger soit une proposition émise devant nous, soit les pensées qui naissent dans notre intelligence, et voyons ce qu'on peut déduire de ces prémisses relativement à la poésie.

Observez d'abord qu'en nous donnant les moyens d'apprécier les opinions d'autrui, ou de mesurer la justesse des nôtres, elle fait de nous des êtres sinon entièrement passifs, du moins stériles; car elle se borne à nous mettre en état d'évaluer une idée qui existait avant l'acte par lequel nous l'estimons. Lorsqu'elle nous sert d'instrument pour séparer le général du particulier, la règle de l'exception, elle ne nous tire point de notre inertie ; nous demeurons toujours spectateurs et arbitres. Or, vous n'ignorez pas que la poésie et l'art sont actifs, sont créateurs avant tout. Leur tâche n'est point de vérifier et de peser, mais d'assortir, de combiner, d'inventer. Depuis le moment où l'auteur esquisse les premiers traits de son œuvre, jusqu'à l'heure désirée où il y pose la dernière main, il ne cesse de chercher des éléments nouveaux, dignes d'accroître la masse de ceux qu'il a déjà réunis. Sans doute il ne les accepte pas tous; il rejette les uns, épure et modifie les autres; mais ce triage diffère essentiellement de l'acte par lequel il les trouve. Or, croyez-vous judicieux d'accorder l'initiative dans la génération poétique à une faculté qui choisit et contrôle, mais ne produit point? Pour qu'elle exerce de tels droits, ne faut-il pas qu'un autre pouvoir lui livre des matériaux? La priorité n'appartient-elle pas alors évidemment à ce dernier?

Si vous essayez de revenir sur vos traces, et que vous reconnaissiez avoir omis les services actifs de la raison, il me semble que nous ne serons pas beaucoup plus avancés. En effet, de quels services entendez-vous parler? Est-ce de l'aide qu'elle nous prête lorsque nous nous lançons à la poursuite des connaissances absolues et nécessaires, de l'autorité avec laquelle elle exige que nous nous rendions un compte sévère des choses ? Dans le premier cas, elle nous initie à la métaphysique et aux recherches transcendentales ; dans le second, elle nous ordonne de parcourir la science pas à pas, avec une hésitation prudente et la crainte perpétuelle de nous égarer. Mais durant ce temps que devient la poésie ? Que devient l'art ? Que devient la beauté ? Avec quelque persévérance que vous suiviez cette route, vous ne les rencontrerez jamais.

Il est trois puissances pour lesquelles vous affichez un souverain mépris et que vous avez bien vengées, puisque c'est votre dédain même qui vous a fait adopter une aussi fausse psychologie. La mémoire, l'imagination et la sensibilité pouvaient seules vous expliquer le mystère, vous découvrir l'origine de l'art, vous montrer ses ressources et son but. En étudiant leur essence et leurs lois, vous auriez vu que la poésie dort dans leur sein comme une fille immortelle dans les flancs d'une déesse. C'est de leurs embrassements qu'elle reçoit la vie.

Tantôt le souvenir des lieux que nous avons parcourus, des personnes que nous avons aimées, des événements qui nous ont remplis de joie ou de tristesse, se réveillant tout à coup en nous-mêmes, ébranle notre sensibilité. La fantaisie, atteinte par cette agitation intérieure, rehausse de ses effets magiques les tableaux qui s'illuminent dans nôtre âme. De là ces œuvres moitié vraies, moitié idéales, dont les racines plongent au sein de la réalité, pendant que leur sommet cherche le ciel et se balance aux vents capricieux de l'enthousiasme poétique. Tantôt l'imagination se montre la plus active des trois sœurs ; elle se met à l'ouvrage lorsque les autres dorment encore. Alors, c'est la vue d'un beau spectacle, ou l'apparition de formes radieuses au milieu de ses pensées, qui exalte soudain le poëte. D'autres fois aussi, le sentiment, par un besoin naturel d'émotion, devance les autres facultés et les somme de suivre ses traces; mais je ne sache pas que l'inspiration s'annonce autrement que de ces trois manières.

Pendant que l'esprit, désormais excité, accomplit son travail, je ne nie pas que la raison ne le surveille. Elle prend soin qu'une erreur grossière ne se glisse dans le moule en même temps que le métal, et ne dépare la statue. Mais de ce que l'artiste ne doit pas être absurde, faut-il conclure qu'il soit uniquement logicien? Cette inspection s'exerce d'ailleurs plutôt sur l'apparence que sur le fait, et c'est là une preuve convaincante de la subalternité du rôle assigné à la raison dans l'enfantement de l'œuvre. Les pouvoirs intellectuels ont en effet cela de particulier que le simple aspect des choses ne les contente pas. Il faut que derrière chaque phénomène ils aperçoivent la cause productrice, que, sans s'arrêter à l'impression ordinaire des objets, ils découvrent leur mode de génération et les lois organiques en vertu desquelles leur développement s'effectue. Alors seulement ils croient les connaître; auparavant leur science ne dépassait point la configuration extérieure; les principes intimes leur échappaient. La vue d'un beau paysage ne satisfait pas le savant; il préfère la théorie de la vision à la vision même. Le psychologue ne considère point, comme l'artiste, les passions humaines sous le rapport plastique, ne cherche point à saisir leur côté pittoresque, à démêler l'intérêt spécial qu'elles excitent; il les aborde directement et de front. Il se demande quelle est leur nature, de quelle source elles découlent, si les unes ne sont pas innées, les autres factices. Toujours préoccupé d'analyse, son souhait le plus ardent est de pénétrer jusqu'aux rouages secrets qui font mouvoir la décoration de l'univers.

L'artiste se propose une fin toute différente. Ému par le spectacle de la création, il n'essaye pas de le commenter. Que lui importent les principes inconnus dont il est le résultat? Sa grandeur le remplit d'enthousiasme, son éternelle magnificence éveille en lui mille chants harmonieux ; il se contente de voir, d'écouter et de jouir. Quand le soleil achève sa course, le poëte monte sur la colline ; mais ce n'est point, ainsi que Newton, pour interroger les astres, et suivre dans l'espace le pouvoir qui les soutient ; il veut seulement admirer les nuages du soir, pendus en éblouissantes draperies à la voûte des cieux, les landes empourprées où frissonne la bardane, et les derniers rayons du jour qui tombent comme des larmes d'or à travers les brumes de l'occident. Comparez le Banquet de Platon avec Roméo et Juliette, vous verrez le philosophe antique démonter l'un après l'autre tous les ressorts de la passion afin d'en découvrir le mécanisme, tandis que le vieux Will frappe des deux mains cet orgue sonore, et ne pense qu'à lui faire rendre des sons mélodieux.

Ainsi donc, la science et l'art se partagent le monde. L'un reproduit l'aspect des phénomènes, l'autre s'efforce d'en apercevoir les causes ; l'un accorde toute son attention à l'apparence, l'autre écarte celle-ci pour arriver aux faits qu'elle lui voile ; le mobile de l'un est le sentiment, le mobile de l'autre est la curiosité. Ce caractère spécial de l'art explique une énigme importante.

Les poëtes lui doivent le droit, que nul lecteur ne leur conteste, d'abandonner les sentiers invariablement suivis par les rationalistes. Est-il besoin de dire que les figures de rhétorique sont presque toutes des absurdités choquantes pour ce grossier bon sens auquel on voudrait soumettre les arts ? Il y a dans la statuaire, dans la musique, dans la peinture, une immense série d'effets qu'on ne peut ni comprendre ni juger, si l'on oublie que l'amour du savant appartient à la vérité, celui de l'artiste à la beauté.

Ce n'est pas que l'art n'ait aussi sa vérité, mais elle consiste dans l'imitation exacte des apparences que nous offre la nature. Pour quiconque a jamais étudié la perspective, cette proposition n'admet pas le moindre doute.

Toutefois l'on commettrait une grave erreur en accusant les hommes d'imagination de s'imposer un travail futile, car sans eux la connaissance de l'univers resterait imparfaite. On ne saurait l'élever à son plus haut période qu'en se plaçant tour à tour au point de vue réel et au point de vue esthétique. Il serait même facile de soutenir que l'art surpasse la science en vérité. Pendant que celle-ci disloque et brise, l'art compose et réunit; l'une nous fait voir des parties, l'autre des ensembles. L'artiste embrasse son objet d'une manière synthétique, et, lorsque l'anatomiste, pour décrire une femme, énumère successivement les os, les muscles et les veines dont est formé son corps, le poëte la promène sous nos yeux dans toute la grâce de la jeunesse, le sourire sur la bouche et l'espérance au fond du cœur.

Après avoir exploré une partie de l'art objectivement et subjectivement, après avoir cherché de quelle façon il naît dans l'âme et quels matériaux extérieurs il s'assimile, considérons-le maintenant sous le rapport de la cause finale. Nous aurons ainsi occasion de répondre à un reproche non moins grave que le premier. M. Nisard accuse l'école nouvelle de dédaigner l'observation, de ne pas connaître la vie pratique et de ne pas savoir la retracer. Amplifiant ensuite cette récrimination, il avance que le but suprême de l'art est justement la peinture de l'existence quotidienne. La poésie devient par suite une affaire d'attention, de bon sens, et il se trouve d'accord avec lui-même. Voyons si cette théorie soutient un moment l'analyse.

Un des plus invincibles penchants de l'homme est son amour pour le mystérieux et l'inconnu. Lorsqu'il a goûté toutes les joies possibles dans la condition présente des choses, sa fantaisie s'élance encore au delà vers un bonheur qu'il rêve. Comme un courant limpide, elle entraîne sa pensée vers des îles magiques où tout resplendit de fraîcheur, de grâce et de beauté. Quelquefois, à la vue de ces tableaux qui rayonnent en lui-même, il se prend de dégoût pour le monde réel. Il maudit alors la puissance imprudente qui a mis l'infini dans son sein et des créatures imparfaites sous ses yeux. Il gémit comme René sur les grèves de l'Océan, comme Faust au milieu de ses livres inutiles. Ainsi nous avons vu se lamenter une génération entière, génération noble et belle, mais sans courage, et dont le perpétuel abattement conduisait l'humanité vers la mort par le désespoir. Les circonstances, il est vrai, justifiaient en partie sa douleur, mais elle ne savait point se défendre de l'accablement, et, comme un autre saint Pierre, elle pleurait sur le cadavre des espérances qu'elle avait elle-même reniées.

Que de chagrins elle eût détournés de sa tête, si elle avait compris l'intention qui dirigea la nature lorsqu'elle mit en nous ce ressort intime! Pourquoi ne s'est-elle pas demandé ce que deviendrait la race humaine sans cet énergique moteur! Inertes créatures, abîmées dans l'heure présente, n'osant pas même franchir des yeux l'intervalle qui sépare les faits actuels des faits à venir, nous nous abandonnerions à une mortelle apathie. Sans notre infatigable aspiration vers un état meilleur, point d'existence individuelle, point de progrès social possibles. Loin d'accuser le Très-Haut, nous devrions le bénir. Si cette favorable inquiétude ne nous eût perpétuellement aiguillonnés, peut-être nous disputerions-nous encore le gland des forêts primitives. C'est elle qui, nous poussant toujours à quitter le bien pour le mieux, nous fait marcher de perfectionnements en perfectionnements vers le terme qui nous est assigné par la Providence. Voilà ce que notre génération doit comprendre; et, plus sage que sa mère, elle ne calomniera pas le principe d'action sur lequel repose la grandeur de l'homme.

D'habiles écrivains, entre autres Platon, Pascal et dernièrement M. de Lamartine, ont nié l'utilité de la poésie. Sans doute, parmi les diverses professions il en est qui paraissent plus indispensables que celle de l'artiste; mais si l'on remonte aux causes premières, la tâche de l'art, qui a pour mission d'entretenir, de développer en nous le sentiment de l'idéal, sort victorieuse de toutes les comparaisons, puisque ce sentiment est la source même du progrès et de la vie. On aurait donc tort de regarder la poésie comme la science des faits quotidiens; l'observation est insuffisante pour la constituer. Vainement posséderait-on la plus profonde expérience, on n'aurait pas le droit de se croire artiste. Pour mériter ce nom glorieux, il faut sentir brûler dans son cœur l'amour du beau, s'élever au-dessus de la réalité, et ne s'en servir que comme d'un chemin pour parvenir à l'idéal. Atteindre ce dernier, c'est aussi atteindre la vérité esthétique la plus complète, car cette vérité ne dépend pas uniquement de la similitude des représentations avec les choses, mais de l'accord parfait des éléments tirés de l'extérieur avec notre nature intellectuelle. Courbe-toi donc sur ton ouvrage, laborieux artiste! Ne néglige pas un fil de cette draperie, pas un poil de cette barbe; imite, comme Denner, jusqu'aux rugosités de la peau, jusqu'au duvet imperceptible qui ombrage les lèvres d'un adolescent; ton habileté mécanique, fût-elle encore plus surprenante, ne te donnera jamais place à côté des grands maîtres : tu ne seras jamais Raphaël ni Murillo.

L'art comique exige, il est vrai, une patiente observation des mœurs. Chaque tableau qu'il met sous les yeux des spectateurs les avertit de fuir certains vices, de se prémunir contre certains ridicules. Mais la littérature comique est une littérature prise à rebours; en d'autres termes, au lieu d'ennoblir ce qu'elle touche, elle le rend plus laid et plus défectueux, pour que la leçon devienne plus énergique. Afin de donner adroitement des conseils, elle déroge aux lois ordinaires de la poésie; son idéal est un idéal retourné, et cette seule circonstance prouve que l'art sérieux ne doit pas être pratique. Il ne peut modifier la société qu'en la dépassant et en étalant à ses regards des types de perfection qu'elle n'a pas encore réalisés.

L'école nouvelle n'est donc pas dans l'erreur. C'est avec justice qu'elle glorifie l'imagination et la sensibilité : ces deux puissances méritent ses hommages. Elles seules gouvernent dignement le royaume de l'art. Toute époque qui leur substituera la raison ne brillera ni comme poétique, ni comme raisonnable, si l'axiome que tout doit être à sa place n'a pas une valeur purement arbitraire.

Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un regard sur la décadence de toutes les littératures connues. Pareilles aux fleuves qui se perdent dans les sables, elles atteignent à peine le poëme didactique, qu'on les voit subitement disparaître. Au commencement du dix-huitième siècle, le génie de l'Angleterre fut bien près d'étouffer sous d'innombrables compositions de cette espèce. John Philips, John Gay, William Somerville, Armstrong, Thomson, Pope, Dyer, Shenstone, s'efforçaient de tirer la poésie de son évanouissement accidentel; mais, comme des médecins ignares, ils la gorgeaient de potions délétères, qui l'empoisonnaient au lieu de la ranimer. Chez nous elle faillit également périr de mort violente par les efforts maladroits de Roucher, de Saint-Lambert, de Jacques Delille et de leurs imitateurs, qui tous, attelés à ses membres souffrants, la tiraillaient et l'écartelaient de leur mieux. En Italie, en Espagne, en Grèce et dans l'empire romain, les rhéteurs, uniquement occupés de technique, la martyrisèrent d'une façon non moins cruelle. C'est que la vie naît de l'ordre et la ruine de la confusion. Si le chaos engendre, il dévore. Aussi cette même poésie, qui durant son enfance n'avait pas une conscience nette d'elle-même et se confondait avec le savoir, qui produisait alors les grammaires et les traités indiens, en mètres sanscrits ou slokas, les vers dorés de Pythagore, les longs ouvrages philosophiques de Parménide, de Xénophanes, d'Empédocle et de Lucrèce, commence à perdre sa forme et à se dissoudre dans le vaste océan des choses intellectuelles, quand elle ne sait plus distinguer sa nature particulière et se préserver de tout mélange avec la science. Les détestables productions de Samonicus, Némésien, Denys Periégète, Marcianus Capella, et des panégyristes tels que Claude Mamertin, Latinus Pacatus, Nazaire, Eumène, Claudien, Cornélius Fronton, peuvent être regardées comme des civières de relais sur lesquelles la poésie antique fut portée au tombeau.

Ces exemples sont des avertissements pour nous ; ils nous font voir que remettre les destinées de notre littérature entre les mains des sophistes serait la livrer à ses plus cruels ennemis. Ne leur aplanissons pas la route, ils viendront assez tôt la clouer dans le cercueil.

A tous ces arguments, dont on pourrait encore augmenter le nombre, nous joindrons le témoignage d'un homme que l'auteur des *Études* ne récusera sans doute pas, car il voit en lui le plus grand écrivain de son siècle. Cet homme est M. Désiré Nisard, le Cincinnatus de notre époque. Nous lui laissons le plaisir de réfuter lui-même les erreurs singulières qu'il a eu le malheur de publier. Voici comment il blâme la Pharsale et les poëmes écrits dans d'autres vues que celle de la perfection littéraire :

« Une œuvre semblable, dit-il, s'adresse à vos opinions « historiques, elle qui ne devrait s'adresser qu'à votre « *imagination*, à votre *cœur*, à toutes les facultés les « *moins engagées* et les *plus flottantes* de votre nature ! « Ce ne sont pas de *pures jouissances d'art, de sentiments, d'harmonie* qu'elle vous offre, c'est un procès « à débattre, c'est une querelle à vider. Cette poésie, qui « n'a et ne doit avoir d'empire que sur vos *instincts les* « *plus généraux*, sur ceux qui vous viennent avec la vie

« et sur lesquels le plus ou le moins de *lumières que vous* « *acquérez par l'étude* ne peut avoir que très-peu de « prise; cette poésie s'en va trouver, affublée du costume « hérissé de la *dialectique,* une de vos connaissances les « plus spéciales, afin d'engager une *controverse* avec « elle ! Elle va mettre en jeu notre amour-propre, l'amour- « propre, celle de nos dispositions la plus antipathique à la « poésie! Ne tombe-t-il pas sous le sens que la poésie a « gratuitement augmenté les difficultés de sa tâche, et « qu'elle a voulu être quelque chose de plus que la souve- « raine des cœurs et des intelligences? Et si elle est re- « butée, quel droit aura-t-elle de se plaindre? » (*Études sur les poëtes latins,* tome 2, pages 117-118.)

Est-ce bien M. Nisard que nous venons d'entendre? Comment une période sans erreur a-t-elle pu sortir de sa bouche? Il est vrai qu'il se hâte de mettre en oubli cette trouvaille. Une autre circonstance diminue prodigieusement l'honneur de la découverte. Le seul passage de ses œuvres qui ne choque point l'intelligence forme une contradiction grossière avec le reste. La logique a dans M. Nisard un singulier prôneur!

Mais ses tergiversations ne se bornent point là. Outre son avis ordinaire, il a une opinion de rechange qu'il endosse selon la température. C'est alors le sens commun ou le bon sens qui devient la faculté suprême des arts. Il manifeste particulièrement cette opinion dans son histoire succincte de la littérature française et dans son libelle contre M. Hugo. Le dernier contenait déjà cette phrase : « Le génie, c'est la science de la vie de tout le monde. » Depuis lors il a sans cesse tambouriné la même pensée aux oreilles des lecteurs. Voyons d'abord ce qu'il faut entendre par sens commun.

« Dans le langage habituel, nous dit Reid, le mot sens « implique toujours l'idée de jugement. Un homme de sens « est un homme de jugement. Le bon sens est un bon juge-

« ment. Non-sens est évidemment contraire à bon jugement. Le sens commun est ce degré de jugement qui est commun à tous les hommes avec lesquels nous pouvons nous entretenir ou contracter affaire... Ce sens est accordé par le ciel en différentes proportions aux diverses personnes. Il en faut un certain degré pour être capable de vivre sous une loi et sous un gouvernement, d'administrer ses propres biens et de répondre de sa conduite envers les autres. Voilà ce qu'on appelle le sens commun, parce qu'il est commun à tous les hommes avec lesquels nous pouvons entrer en affaire, et auxquels nous pouvons demander compte de leurs actions.

« Les lois de tous les peuples civilisés distinguent ceux qui possèdent ce don du ciel de ceux qui ne le possèdent pas. Les derniers peuvent avoir des droits qu'il faut respecter, mais n'ayant point l'intelligence nécessaire pour diriger eux-mêmes leurs actes, la loi les fait guider par l'intelligence d'autres personnes. On découvre aisément leur état à ses effets dans leur conduite, dans leurs paroles et jusque dans leurs regards; si l'on doute qu'un homme possède ou non cette faculté, un juge ou un jury, après un court entretien avec lui, pourra presque toujours décider la question d'une manière péremptoire. »

Voilà donc l'aptitude que M. Nisard regarde comme la source du génie poétique! La plus vulgaire de nos dispositions lui semble la plus élevée de toutes! Le degré d'intelligence nécessaire pour ne pas être idiot lui paraît suffisant pour créer des chefs-d'œuvre! Lui, qui semblait n'admirer personne, admire les huit cent millions d'hommes répandus sur la face du globe! Il se prosterne aux pieds de tous les individus qui ne sont pas atteints de folie ou de rage! Il pousse l'humilité si loin, qu'il proclame le dernier des Hottentots son égal! Il les juge en état de professer la littérature aussi bien que lui-même, et d'inventer mieux que tous les poëtes de notre siècle sans raison! Oh! découverte magnifique! Oh! étonnante sagacité!

Tel est le bagage critique de M. Nisard. Cinq ou six erreurs qu'il ressasse perpétuellement lui donnent le vivre et le couvert. La haine lui profite comme aux autres l'aménité. Certes, la fortune se joue des réputations littéraires encore plus que des événements de notre existence et de nos frêles desseins. Au lieu de régenter une classe de septième, au lieu d'apprendre aux enfants les déclinaisons latines, M. Nisard a été chargé d'instruire les instituteurs de la jeunesse.

CHAPITRE VII.

Notices sur l'Allemagne, par M. Saint-Marc Girardin. — Au delà du Rhin, par M. Lerminier. — Essai sur la littérature anglaise, par M. de Chateaubriand. — Philosophie historique et pratique de la littérature, par l'abbé comte de Robiano. — Histoire des lettres avant le christianisme, par M. Amédée Duquesnel. — Origines du théâtre moderne, par M. Magnin.

Nous venons de juger longuement deux hommes sans conséquence; nous allons, à l'heure qu'il est, juger rapidement des productions plus vigoureuses que les leurs. Mais qu'on ne se hâte point de nous blâmer. Les Planche et les Nisard ont fait un grand vacarme; ils s'annonçaient comme ayant beaucoup de choses à dire; ils passaient même pour en avoir dit beaucoup. La nation était complice de leur lamentable réussite. Il a bien fallu nous mettre en mesure de la détromper. Leur singulière critique nous a d'ailleurs fourni l'occasion de développer des principes importants ; nous en avons fait le seul usage qu'elle admette ; elle nous a servi de marchepied.

Quoique les *Notices sur l'Allemagne* n'aient d'autre unité que celle du point de vue, elles forment un ouvrage agréable et annoncent un vrai talent. M. Saint-Marc Girardin possède une finesse, une justesse de coup d'œil, une indépendance morale qui le préservent de l'erreur. Il ne honnit pas notre siècle en alléguant un hypocrite amour des lettres, une fausse inquiétude relativement à leur sort : il partage les goûts comme les espérances modernes. C'est un nouveau signe de la lente régénération qui transforme l'université. M. Saint-Marc a d'ailleurs un style vif, libre, élégant, spirituel, bien peu semblable au style pédagogique. Voilà, au surplus, tout ce que nous avons à dire de lui, car il n'aborde pas, en fait de critique, le domaine des idées générales.

Nous parlerons encore moins du livre de M. Lerminier ; un seul chapitre concerne la poésie ; et il est d'une grande insignifiance.

L'*Essai sur la littérature anglaise* de M. de Chateaubriand, paru en 1836, complète son Génie du christianisme. On voit là quelles modifications un tiers de siècle a produites dans sa pensée ; il y redresse lui-même certaines erreurs qu'il avait autrefois commises. Dans l'intervalle de ses deux publications, des recherches nombreuses avaient tiré de la nuit où ils dormaient plus d'un grand poëte et plus d'une période poétique. Dante, Shakspeare, Lope de Véga, Caldéron, les chants nationaux de l'Angleterre, de l'Écosse, de l'Espagne, de la Grèce moderne, nos trouvères, nos troubadours, nos auteurs carlovingiens s'étaient levés de leurs sépulcres et offerts à l'admiration ou à l'étonnement des hommes. L'on ne pouvait se dispenser d'en tenir compte. M. de Chateaubriand avoue qu'il a jadis mal vu certaines portions de la littérature avec la fausse lunette des classiques ; « instrument excel-« lent pour apercevoir les ornements de bon ou de mau-« vais goût, les détails parfaits ou imparfaits ; mais « microscope inapplicable à l'observation de l'ensemble, « le foyer de la lentille ne portant que sur un point et « n'embrassant pas la surface entière. » Il accepte donc les récentes découvertes de la science dans les avenues souterraines de l'art ; il les marque, pour ainsi dire, du cachet de son autorité. Après avoir joué le rôle de guide, il se laisse guider à son tour. Il comprend, il admire enfin Dante ; il loue sans réserve le Paradis perdu, il incline sa noble tête devant le génie de Shakspeare ; les romances, les ballades populaires trouvent en lui un juste appréciateur ; il ne méconnaît point la sublimité de nos édifices gothiques.

Mais il est rare qu'on dépouille totalement le vieil homme. Quand Chateaubriand parle du dramaturge anglais, il réprouve l'enthousiasme excessif avec lequel on lit ses pièces ; jusque-là, rien de mieux. On a certainement porté trop loin le culte envers cette grande ombre. On s'est épris de ses défauts comme de ses mérites ; on ne voyait d'abord que ses taches, on ne voit maintenant que ses clartés : ébloui par ces dernières, on prend même les points obscurs pour des points lumineux. Outre que cette hyperbolique adoration peut devenir funeste à la littérature, elle honore très-peu l'homme célèbre qu'elle exalte ; s'il revenait au monde, il serait choqué lui-même d'une estime sans goût et sans discernement. Voilà qui est fort bien. Mais l'auteur de René se trompe aussi, quand il avance que les beautés de Shakspeare ne fixent nullement les regards des générations actuelles, que ses erreurs les charment seules. Il nous fait tort en vérité. Si jamais Shakspeare a été compris, c'est de notre temps ; les maladroits transports de quelques individus ne prouvent rien. Tous les partis comme toutes les époques ont leurs fanatiques. Je ne saurais donc voir dans cette imputation que de la mauvaise humeur : notre grand écrivain n'aime pas tellement Shakspeare qu'il n'ait gardé une bonne part de ses anciennes préventions contre lui. Relever ses fautes est un plaisir pour l'admirateur de Corneille.

Il ne s'arrête point là ; il dénonce sa manière comme la plus facile de toutes ; elle ne demande, selon lui, aucun effort. « Si pour atteindre la hauteur de l'art tragique, il suffit d'entasser des scènes disparates sans « suite et sans liaison, de brasser ensemble le burlesque « et le pathétique, de placer le porteur d'eau auprès du « monarque, la marchande d'herbes auprès de la reine, « qui ne peut raisonnablement se flatter d'être le rival des « plus grands maîtres ? » Cette objection a souvent été faite aux romantiques ; je ne l'en crois pas plus solide. Elle a pour base une hypothèse, à savoir que la pratique de nos anciennes règles constitue la seule difficulté de l'art théâtral ; lorsqu'on n'observe ni la loi des unités, ni l'étiquette de notre vieille scène, on marche sans rencontrer d'obstacle. Le *drame* se fait, pour ainsi dire, tout seul. Combien cette idée est peu vraie ! Le drame n'a-t-il pas un commencement, un milieu et une fin ? Ne doit-il pas choisir un sujet, développer une action, tracer des caractères ? Ne lui faut-il point conduire habilement le dialogue, exprimer les passions, mettre en œuvre des pensées de divers genres ? Mais il reproduit le monde tel qu'il s'offre à nous ; il le peint sous sa double face, comique et sérieuse. Est-ce donc peu de chose que de tracer une fidèle image de l'univers ? L'intégralité même de la représentation n'augmente-t-elle pas le mérite du succès, puisqu'il exige à la fois le talent comique et le talent tragique ? Une pareille création n'admet-elle pas toutes les espèces de qualités ? Empêche-t-elle de déployer un profond, un merveilleux génie? Exempte-t-elle le poëte d'un seul effort? Il est clair que non. Les lois véritables, générales, permanentes de l'art subsistent pour lui; elles lui imposent même des obligations d'autant plus dures, qu'on ne lui tient pas compte de son exactitude à suivre de futiles préceptes.

Chateaubriand est d'avis que Racine a donné la forme narrative aux choses qui auraient dû être en action, parce que l'action lui semblait un jeu d'enfant. On peut lui répondre d'abord qu'il faut tout mettre à sa place, que tout est mauvais hors de son lieu. Le bras d'un Hercule intrinsèquement irréprochable devient grotesque, si on l'attache au corps d'une Vénus. Un récit quelconque, supplantant mal à propos l'action, dépare une œuvre dramatique, en brise l'harmonie et, changeant tout à coup le point de vue du spectateur, trouble son impression. Il est témoin de l'accomplissement d'un grand fait; on doit lui montrer ce fait et non le décrire. Si l'on a un goût naturel pour la description, que l'on ne rêve pas les applaudissements du parterre; le spectacle n'admet que le dialogue et le mouvement.

Quant à la facilité, la narration théâtrale me paraît plus facile que la reproduction vivante d'une action. Je dis la narration théâtrale, car, pris en lui-même, le genre épique ou narratif n'est certes pas moins difficile que le genre dramatique; le roman n'exige pas moins de dons naturels que la scène; mais les conditions de l'une ne sont pas celles de l'autre : le labeur du dramaturge commence là où finit le travail du poëte narratif. L'œuvre du dernier n'offre au premier qu'un simple canevas. Les passions que le dernier a peintes, le premier doit les faire agir. Dans un roman, l'homme furieux nous dit lui-même qu'il est transporté de colère, ou bien l'auteur nous le dit à sa place; au théâtre, ils n'en auraient pas le droit. La colère s'y révèle d'une façon immédiate et s'y montre, pour ainsi dire, en personne. Dès qu'on y emploie l'expression indirecte, l'œuvre languit. C'est même là une des oppositions les plus prononcées que l'on remarque entre les grands génies de la scène et les écrivains secondaires. Ceux qui possèdent à un faible degré le talent dramatique ne savent mettre en relief ni les caractères, ni les passions. Lorsqu'ils veulent représenter un traître, ils ne lui prêtent pas des actions déloyales; ils lui font dire tout simplement: « Je suis un traître et j'ai l'âme noire comme l'enfer. »

Chateaubriand, au reste, pousse bien plus loin ses récriminations contre la poésie nouvelle, contre les goûts, les idées, les projets du siècle. Le monde lui paraît courir vers l'abîme. La France, la civilisation, les langues actuelles, les peuples modernes approchent de leur fin. Avant peu, notre idiome cessera d'être entendu: « Quelque corbeau envolé de la cage du dernier curé franco-gaulois « *le parlera seul*, du haut de la tour en ruine d'une cathédrale abandonnée, à des peuples étrangers nos successeurs. »

Qui pourrait lire sans chagrin de telles prophéties? Non pas qu'elles doivent nous inquiéter sur notre sort: la France, l'Europe, l'humanité sont plus vivantes, plus puissantes que jamais: une prédiction ne les anéantira pas. Mais quelle sombre douleur n'annonce-t-elle point dans celui qui l'a faite? Quelle amère tristesse ne doit-on pas éprouver pour jeter sur le monde d'aussi funèbres regards? pour maudire de la sorte notre pauvre espèce humaine? Ainsi donc, une gloire immense, quarante ans de succès, un beau rôle politique, des honneurs de tout genre, n'ont pu satisfaire Chateaubriand! Il passe ses vieux jours au milieu du dégoût et de l'affliction. La haine, ce spectre importun, dont la vue met en fuite tous les plaisirs, la haine s'est glissée près de lui. Le poëte qui nous faisait jadis rêver et pleurer, qui nous promenait, pleins d'extase, sous les berceaux fleuris de son magique Éden, ne trouve maintenant que des paroles désolantes; il se place, comme un ange de colère, aux portes du séjour enchanté pour nous en interdire l'abord. A quoi servent donc le génie et la gloire, s'ils ne peuvent transporter doucement, de la terre que nous habitons dans un monde meilleur, un des plus grands esprits qui aient encore excité l'admiration des hommes?

Eh bien! maudissez-nous, Chateaubriand; accablez-nous de votre dédain; cherchez à nous faire prendre en horreur le siècle où nous vivons; essayez même de nous enlever l'espérance, afin que l'avenir ne nous console point du présent et que nous passions de la douleur à la crainte, des maux réels aux tourments de l'inquiétude; vous aurez beau verser la nuit sur nos fronts, cacher à nos yeux les riantes perspectives de l'existence et vouloir glacer dans nos cœurs nos plus doux penchants, nous vous honorerons, nous vous aimerons toujours; nous respecterons votre chagrin jusque dans vos cruelles diatribes; vos magnifiques pages nous inspireront une immuable reconnaissance. Et lorsque vous disparaîtrez de ce globe si fier de vous porter, nous vous pleurerons du fond de notre âme; nous nous sentirons émus comme le rêveur attardé sur les bords de la mer, quand le soleil fuit sous l'horizon et le laisse seul au milieu des rochers, au milieu des sables stériles, en face de ce mélancolique abîme dont l'éternel murmure et la grandeur infinie le remplissent d'une tristesse profonde, incommensurable et divine.

La *Philosophie théorique et pratique de la littérature*, par M. de Robiano, publiée en 1836, de même que le précédent travail, est surtout une œuvre judicieuse. L'auteur blâme dans sa préface l'inconsistance, la légèreté habituelle de la critique. Elle nuit plutôt qu'elle ne sert, parce qu'elle marche au hasard; elle approuve, elle condamne sans révéler ses motifs. C'est moins une science qu'une espèce d'astrologie fausse et irrégulière comme l'art des devins. M. de Robiano cherche donc à l'asseoir sur une base philosophique : il dénombre et apprécie les éléments qu'elle renferme, les ressources qu'elle possède, les formes qu'elle revêt [1]. Il déploie dans cet examen assez d'intelligence, mais il ne franchit guère les bornes des vieilles doctrines. Il en arrange, pour ainsi dire, le mobilier d'une autre façon ; il élimine quelques pièces, restaure celles qu'il garde, leur adjoint quelques pièces nouvelles, mais ne sort pas de la chambre où se tenaient ses devanciers. Il ignore les travaux de l'Allemagne ; il ne sait pas que notre voisine a fait tomber les anciennes murailles de la critique et agrandi son horizon. Comme la vue matérielle, en effet, la vue de l'esprit s'allonge avec les années ; pendant que certains travailleurs habiles tâchent de rendre plus productif le domaine connu de l'intelligence, d'autres hommes découvrent des terres moins restreintes, les toisent de l'œil et en préparent la culture. Ceux-là sont des penseurs distingués, mais ceux-ci ont de beaucoup l'avantage sur eux. Le comte de Robiano soutient au demeurant le parti du progrès littéraire. Il tourne en ridicule les auteurs qui jugent fixées des langues vivantes, suivent dans leurs tombeaux les ombres des anciens, se couchent sur leur poussière et voudraient y étendre près d'eux toute l'espèce humaine.

M. Amédée Duquesnel a plusieurs points de similitude avec lui. Leurs principes, leurs tendances sont les mêmes : ils partent l'un et l'autre du pied de la croix pour visiter le monde et chercher l'explication de l'art. Ils nient que l'idéal chrétien puisse être dépassé. Aussi loin que porte leur vue, ils ne discernent, dans les profondeurs de l'avenir, que l'Église toujours brillante et inexpugnable. Une foi aussi vive a mérité à l'*Histoire des lettres avant le christianisme,* les bonnes grâces des hommes pieux : les séminaires l'ont adoptée. La même cause lui a nui auprès d'autres personnes : M. Duquesnel leur paraît avoir exagéré l'importance de la Bible en lui consacrant tout un volume; la littérature grecque et la littérature latine n'occupent à elles deux qu'une place égale. Les vues religieuses y dominent trop, selon elles, la pure critique. Les premiers chapitres de l'ouvrage contiennent cependant un assez grand nombre d'idées générales sur l'art; l'auteur examine son but, sa nature et ses moyens avec plus de clairvoyance et de liberté que la foule de nos censeurs. Un esprit sérieux, une âme poétique et noble s'y révèlent à chaque ligne.

---

[1] Voyez le tableau synoptique.

Les *Origines du théâtre moderne* sont une belle œuvre; M. Magnin possède dans sa plénitude le courage scientifique ; il aborde intrépidement les cryptes mystérieuses où dorment les débris des vieux âges. Son œil sagace mesure la valeur de ces restes, son imagination le transporte au sein des temps qui les ont vus naître, et il leur rend l'intérêt qu'ils ont perdu. Son histoire a donc une grande valeur; bien des faits oubliés y sortent d'une nuit séculaire, bien des origines inconnues sont extraites du sol qui les avait englouties. M. Magnin comprend d'ailleurs les devoirs de sa tâche, et ne se dirige point, comme tant d'autres, vers un but absurde : « Si je proclame sans hésiter « la barbarie des idiomes au moyen âge, je ne fais pas, « dit-il, aussi bon marché de l'imagination de cette « époque, ni même de sa poésie, en prenant le mot dans « le sens le plus général. Il importe à la grande thèse de « la perfectibilité humaine, de montrer comment, au « moyen âge, malgré la décadence du langage, l'imagi- « nation et la poésie n'ont pas cessé d'être en progrès ; il « importe de montrer comment le génie poétique, pour « suppléer au moyen d'expression qui lui manquait, s'est

« appliqué à en créer d'autres; comment, à défaut de la « langue, il a eu recours à la peinture, à la musique, à la « sculpture ; comment surtout il a magnifiquement traduit « ses pensées dans cette langue qui précède toutes les au- « tres, et qui leur survit, dans la langue monumentale.

« Rechercher tous ces équivalents, restituer cet harmo- « nieux ensemble d'une poésie qui n'est plus, c'est accom- « plir une œuvre philosophique; car c'est rétablir un des « anneaux brisés de la perfectibilité humaine, et démon- « trer son existence là où seulement on peut encore « raisonnablement la contester, dans le domaine de l'ima- « gination et des beaux-arts. » Certes, on ne peut exprimer des idées plus justes, ni se mettre en chemin avec un flambeau qui jette une plus pure lumière. Nous souhaitons fortement que l'auteur ne perde point de vue cette promesse, et qu'il étançonne de nouveaux motifs la supériorité des arts chrétiens.

Il a fait preuve d'une égale rectitude spirituelle dans son article sur Ahasvérus. Quoiqu'une grande portion en soit, pour ainsi dire, extraite de Burke [1], c'est peut-être le meilleur qu'ait publié la *Revue des Deux Mondes*. On devait donc s'attendre à voir l'auteur commencer ses *Origines du théâtre moderne* par une exposition de principes claire et satisfaisante; il n'en est rien. Le petit nombre d'idées vraies qu'il a mises au jour sont le produit naturel d'une intelligence bien organisée; mais, pas plus que ses rivaux, M. Magnin ne procède philosophiquement. Il ignore la méthode rationnelle. et marche sans direction à travers les brouillards de l'ancienne critique. C'est un sauvageon robuste : parfois il laisse tomber des fruits savoureux, parfois il trompe toutes les espérances. Ainsi, dans les *Origines du théâtre moderne*, après avoir combattu, non sans vigueur, la doctrine de l'imitation, il continue de la sorte.

---

[1] Voyez les sections 3, 4 et 5 de la deuxième partie du *Traité sur le sublime et le beau.*

« La poésie, selon moi, émane d'une seule grande « faculté qui est l'imagination, c'est-à-dire la puissance « de recevoir, de rappeler, de combiner, d'agrandir les « impressions reçues. Mais, quand l'imagination devient « le génie poétique et se fait créatrice, elle se subdivise « en deux facultés nouvelles. La première, qui a l'œil « pour organe principal, sait reproduire, en les épurant, « les formes dont elle a conservé l'empreinte, de manière « à faire naître dans les autres l'impression qu'elle-même « a gardée; c'est ce que j'appelle le *sens pittoresque;* « l'autre, moins répandue au dehors, s'aide plus de « l'oreille que de l'œil; elle sait traduire en sons clairs et « distincts l'harmonie incessante qui bourdonne sourdement au dedans de nous : c'est ce que j'appelle le *sens* « *musical.*

« Ces deux sources du génie poétique coulent simultanément et entrent, chacune pour une part, dans toute « œuvre de poésie, mais à des doses fort inégales. Tel « genre reçoit plus de l'affluent pittoresque, tel autre de « l'affluent musical. La dernière querelle du romantisme « et du classicisme, et en général, tous les dissentiments, « tous les conflits en fait d'art et de goût, n'ont guère « d'autre cause que la prédominance alternative de ces « deux modes d'expression. »

Il me semble entièrement impossible d'accumuler plus d'erreurs dans un même nombre de mots. Chacune des phrases précédentes en contient plusieurs à la fois. Remarquons d'abord la singularité de ces termes : *recevoir des impressions reçues;* il y a contradiction évidente. Lorsqu'il dépeint l'imagination comme « la puissance de « recevoir, de rappeler, de combiner, d'agrandir des impressions, » l'auteur ne s'aperçoit pas qu'il identifie trois actes divers, produits de facultés hétérogènes. Recevoir les impressions n'a jamais été le lot de la *fantaisie*, mais toujours celui de la *sensibilité*. Quand un homme se heurte contre la muraille, il ne dit pas qu'il *imagine* cette muraille; mais bien qu'il la *sent*, et en éprouve de la douleur. Voilà donc une fonction attribuée mal à propos à la puissance créatrice de l'âme. La seconde que lui confère M. Magnin ne rentre pas davantage dans son domaine. Rappeler d'anciennes impressions ne la concerne nullement; ce rôle est celui de la mémoire. Lorsqu'un homme se souvient d'une promenade faite avec une personne aimée, d'un étang silencieux ou d'un vert coteau, l'on ne dit pas qu'il *invente* ces choses; ce serait le taxer de folie. C'est donc un tort de regarder le souvenir comme un effet de l'imagination. Les derniers actes qu'il lui prête sont les seuls qu'elle exécute réellement; sa tâche est bien, comme il l'affirme, de combiner, d'agrandir des impressions reçues. On pourrait néanmoins avoir des scrupules sur le mot d'*impressions*. La fantaisie combine plutôt les idées et les simulacres des choses; l'impression est un effet sensible, personnel et transitoire, produit par leurs qualités. Une sensation ne se laisse ni voir ni décrire. L'auteur restreint d'ailleurs beaucoup trop la sphère de l'imagination; il suppose qu'elle combine uniquement des attributs physiques, mais elle combine aussi les idées les plus abstraites, les craintes, les désirs, les espérances, les qualités morales et les défauts de l'esprit. Lorsqu'un poëte trace un caractère, ce n'est assurément pas avec des observations tirées du monde matériel. La fantaisie est le pouvoir coordonnateur par excellence; rien n'échappe à son action, ni les dogmes religieux, ni les calculs avides. M. Magnin ne s'est cependant pas borné à lui interdire l'univers spirituel, il l'a encore reléguée dans un district du monde extérieur; il lui assigne pour tout patrimoine la forme et le son. Les odeurs, les saveurs, les effets du contact et les notions qui en dérivent, sont positivement proscrites.

Il est inutile de montrer quel affreux matérialisme engendrerait une pareille doctrine. Non-seulement elle bannirait de la poésie ce qu'elle renferme de plus noble et de plus élevé, mais elle limiterait la sphère déjà si étroite de l'univers sensible. L'homme se composerait de deux organes, l'œil et l'oreille ; tout ce que ces organes ne percevraient point, n'existerait pas pour lui.

On entend donc avec une surprise sans pareille M. Magnin affirmer que « la dernière querelle du romantisme et du « classicisme, et, en général, tous les dissentiments, « tous les conflits en fait d'art et de goût, n'ont guère « d'autre cause que la prédominence alternative de ces « deux modes d'expression. » Serait-ce là tout effectivement? Cette grande bataille littéraire, qui occupe l'Europe depuis soixante années, aurait-elle un sujet si puéril? N'est-ce au fond qu'une lutte entre l'ouïe et la vue? Je ne puis le croire. Les temps anciens et les temps modernes, le paganisme et le christianisme, les doctrines progressives et les doctrines stationnaires, la convention et la nature, l'imitation et l'indépendance morale, une foule de principes hostiles s'attaquaient et se heurtaient, cherchant le triomphe avec cette obstination qui est un devoir dans les guerres mortelles d'où dépend l'avenir de l'esprit humain. Le classicisme n'a nullement pour base, comme le dit le critique, la prédominance de l'œil sur l'oreille ; notre ancienne littérature fut plutôt aveugle que sourde. Elle avait bien le sentiment de la phrase et de la période, mais non celui des formes plastiques. Le romantisme n'est pas davantage un système musical : Victor Hugo et Lamartine diffèrent de Jean-Baptiste autrement que par la mélodie de leurs vers. Croit-on d'ailleurs qu'il existe une seule littérature dont l'analyse ne donnerait que des sons et des images ? Croit-on qu'il naîtra jamais une littérature ainsi faite ? Essayez d'écrire un poëme où vous prendrez uniquement en considération le bruit des syllabes, où vous cherchérez uniquement à reproduire les lignes et les couleurs des objets matériels; si vous réussissez, vous réussirez pour vous seul, car nul ne démêlera le sens de vos discours.

Cependant, M. Magnin ne s'arrête pas là; il poursuit son parallèle entre l'affluent oculaire et l'affluent auriculaire. Non-seulement leur abondance relative lui semble enfanter les deux systèmes poétiques, mais il prétend qu'elle détermine l'essence des divers genres. « L'ode, dans « ses vibrations les plus ravissantes, est presque toute « musicale; le drame, dans ses silhouettes ou ses reliefs « les plus fortement caractérisés, est presque uniquement « pittoresque. L'épopée, qui de toutes les sortes de poésie « est la plus compréhensive, reçoit à des doses presque « égales ces deux affluents poétiques. » Voilà ce qu'on ignorait jusqu'à cette heure; une ode et un morceau de musique sont une seule et même chose; on peut jouer la première sur le piano, comme une partition quelconque; le second peut être déclamé comme des stances. Un poëte lyrique ne se distingue pas d'un violoniste, et figurerait sans désavantage dans un orchestre d'opéra. On ne savait pas non plus que le drame et la peinture fussent deux créations identiques. Nul ne pensait aller au théâtre en allant au musée du Louvre, ni dans une galerie de tableaux en se rendant au spectacle. L'œuvre littéraire qui permet le moins de décrire, parce que le dialogue vit de sentiments, de réflexions, de luttes morales, parce que le machiniste et l'acteur prêtent leur secours au poëte et le dispensent de retracer, à l'aide des mots, les lieux où se passent les événements, le costume des personnages, leur figure et les variations qu'elle subit; cette œuvre est déclarée un produit exclusif de l'œil, destiné à réjouir les yeux. Le cirque Olympique serait alors le premier de nos théâtres, si même il ne devait céder le pas aux salles moins distinguées où brillent des images de cire.

La dernière définition de M. Magnin ne vaut pas mieux que les autres. Comment admettre que l'épopée doit sa naissance à la fusion harmonique de la poésie oculaire et de la poésie auriculaire ?

Il ne faut pas, du reste, juger l'auteur sur ce spécimen ; il donnerait de lui une idée trop peu avantageuse. M. Magnin suit habituellement la grande route de la logique, et ne tombe que par hasard dans de semblables ravines. Les faits l'occupent d'ailleurs beaucoup plus que les idées générales ; il foule doucement le sol uni de la plaine, sans se risquer dans les montagnes. Et puis, je lui crois un sincère amour de la vérité, chose rare à l'époque où nous vivons.

CHAPITRE VIII.

Essai sur l'influence morale de la poésie, par M. Bignan. — Littérature et voyages : Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle, par M. J. J. Ampère.

L'*Essai sur l'influence morale de la poésie*, par M. Bignan (1838), est encore un de ces ouvrages qui prouvent combien les Français possèdent peu le génie théorique. Le titre même de ce livre annonce des considérations abstraites : l'auteur devrait y étudier les effets salutaires ou pernicieux que l'art peut produire sur les individus comme sur les nations : eh bien, il en dit à peine quelques mots. Il affirme d'abord que la poésie la plus belle est toujours la plus morale, puis soudain il quitte son sujet et entreprend l'histoire de toutes les littératures européennes. Il continue ainsi jusqu'à la fin, en sorte qu'il nous trompe de deux manières : il nous donne des renseignements qu'on ne cherchait pas dans son ouvrage et ne nous donne point ceux qu'on attendait.

M. Ampère procède plus méthodiquement. « Si la littérature, dit-il, n'est pas une déclamation vaine, si elle « est une science, elle rentre dans le domaine de la philosophie ou dans celui de l'histoire. Philosophie de la « littérature, histoire de la littérature, telles sont les « deux parties de la science littéraire. Hors de là, je ne « vois que les minuties de la critique de détail, ou l'étalage « des lieux communs. La philosophie de la littérature, « inséparable de celle des arts, étudie la nature du beau, « décrit ses caractères essentiels, classe les formes fondamentales sous lesquelles il se révèle ; et, les suivant à « travers leurs modifications diverses, les rapporte aux « principes d'où elles dérivent. Cette science est presque « entièrement à faire; à peine les premières bases ont-elles été posées par quelques hommes de génie ; ce n'est « pas moi qui me chargerai d'achever la tâche que ces « grands hommes ont laissée incomplète. De plus, je crois « que le temps n'en est pas venu; ici, comme partout, la « théorie doit naître de la connaissance approfondie des « faits. C'est de l'histoire comparative des arts et de la « littérature chez tous les peuples que doit sortir la philosophie de la littérature et des arts ; c'est donc de cette « histoire qu'il faut s'occuper d'abord. »

Telles sont les premières phrases du premier livre publié par M. Ampère. Nous ne pouvions nous dispenser de les transcrire : elles renferment implicitement ses ouvrages ultérieurs. Il y annonce, sans ambiguïté, la préférence qu'il donne à l'histoire littéraire sur la philosophie de l'art; il renonce même aux abstraites considérations de l'esthétique ; mais, bien loin de déprécier les travaux qui ne le séduisent pas, il constate leur importance, il avoue leur utilité. Il y a dans cette manière d'agir une certaine noblesse et une rectitude spirituelle peu ordinaire : la plupart des hommes ravalent les sciences dont ils ne font pas leur but exclusif. Le mépris de l'auteur pour les remarques de détail et pour l'étalage des lieux communs, c'est-à-dire pour la critique ordinaire, me paraît aussi de bon augure ; son œil pénétrant a, dès l'abord, discerné que la vraie critique embrasse les faits généraux, éternels et nécessaires, ou les faits variés, contingents et successifs ; il dédaigne cette critique au jour le jour, qui devrait appliquer les principes posés par l'autre, et qui se glorifie de les ignorer. Seulement, il se trompe quand il avance que l'esthétique s'appuie sur l'histoire littéraire ; elle a une tout autre base. En effet, celle-ci nous révèle les circonstances extérieures qui président au développement de l'art, et nous raconte ses différentes vicissitudes ; l'esthétique procède du dedans au dehors : elle cherche de quelle manière l'âme conçoit et engendre ; elle analyse les lois essentielles et permanentes du beau. L'histoire nous enseigne les modifications du goût produites par la diversité des causes externes ; l'esthétique, les règles immuables contenues dans la nature même de la poésie. L'histoire explore bien certaines portions de l'œuvre ; mais, ce qui l'occupe surtout, ce sont les portions mobiles, car celles-là seules éprouvent des changements, et sans changement il n'y a point de narration. L'esthétique ne suit pas cet exemple : elle néglige les éléments transitoires et dissemblables en faveur des éléments universels et toujours identiques. Si la première peut fournir à la seconde des aperçus, des indications, des avis, elle ne peut donc la suppléer ; elle ne peut même lui servir de source, car elle ne la contient pas. Toutes les histoires littéraires du monde ne nous apprendront point ce que c'est que la grâce ; l'auteur n'a pas le droit de faire une longue halte pour le chercher : il sortirait de son domaine et envahirait celui de la philosophie. L'histoire de l'art et l'esthétique sont deux sciences parallèles qui doivent réciproquement s'aider; la connaissance des traits fondamentaux éclairera l'historien, elle lui facilitera le jugement des œuvres particulières, elle lui permettra de distinguer, sans la moindre hésitation, l'accessoire du principal, ce qui est, dans sa carrière, d'une importance énorme, puisqu'on voit maint narrateur se perdre au milieu des âges, choisir les circonstances les plus insignifiantes, et dédaigner les faits essentiels. L'histoire, à son tour, s'offre au théoricien comme une vaste salle d'expérimentation où il trouve des produits de tout genre et peut vérifier ses doctrines.

L'esthétique est si nécessaire au narrateur qu'immédiatement après avoir déclaré s'en abstenir, M. Ampère se laisse aller dans ses fertiles vallons. Il examine quelle est la méthode à suivre pour traiter dignement l'histoire de la littérature ; il cherche quelles causes règlent ses destinées et lui imposent ses caractères ; il dresse un plan général d'étude. Ou je me trompe fort, ou c'est là de l'esthétique. M. Ampère esquisse une théorie de l'histoire des arts ; il ne prend pas en considération une poésie spéciale, mais observe ce que toutes les littératures ont de commun dans leur développement ; or, l'esthétique est précisément la science des formes et des lois universelles de l'idéal. Ajoutons que ce discours d'ouverture méritait plus d'attention qu'il n'en a excité ; je le regarde comme le principal morceau écrit par M. Ampère. Il renferme de très-saines notions ; et, malgré quelques erreurs, se distingue avantageusement de la foule des œuvres critiques publiées en France.

Le génie national d'un peuple, et conséquemment la littérature que ce génie enfante, a, selon le professeur, huit sources diverses : la race à laquelle il appartient, le pays qu'il habite, la langue qu'il parle, ses mœurs, ses arts, sa philosophie, sa religion, son gouvernement. Je ne puis admettre cette classification, et le lecteur va voir si j'ai tort de la repousser. L'unique cause dont M. Ampère saisisse bien la nature est l'influence de la race; dès qu'il aborde le pays, son regard n'a plus la même netteté; il confond sur-le-champ l'action du climat et celle des lieux. Elles sont cependant très-distinctes. A latitude égale, quelle différence entre le pasteur des monts, la laboureur des plaines et le commerçant des grèves maritimes ! La forme du terrain change les habitudes journalières non moins que la température. La poésie éprouve des modifications analogues. Le montagnard puise ses images dans les accidents du sol qui l'entoure; il peint l'arc-en-ciel de la cascade, le chamois des hautes prairies, le gouffre obscur où gémissent les torrents. Les profondes solitudes communiquent à ses vers leur paix éternelle; son séjour au milieu des troupeaux lui fait rêver de touchantes idylles. L'habitant des falaises n'a point ces douces préoccupations; battu par d'incessantes rafales, environné de sables mobiles comme la mer, n'ayant pour point de vue qu'un horizon sans limites, pour entretien que le glas uniforme des vagues, il tombe dans une mélancolie sublime, et se perd dans des songes infinis. Accablé de sa petitesse en présence de l'Océan, il reconnaît la misère de l'homme, et chante, sur un mode plaintif, l'inaccessible pouvoir qui l'a créé. Son âme a toutes les tristesses de l'abîme, son cœur tous les vagues désirs du mécontentement; il laisse aux fermiers de la plaine le son joyeux des hautbois.

Quant à la langue, non-seulement elle ne peut se ranger parmi les causes littéraires, mais on ne lui attribue point sans péril une force génératrice. Le matéralisme critique du dix-huitième siècle et de l'empire se fondait sur cette puissance imaginaire dévolue à l'idiome. On voulait enchaîner la fantaisie dans le cercle étroit d'un art conventionnel, sous prétexte qu'il s'accorde seul avec le génie de notre langue. Des hommes peu habiles ont répété dernièrement cette extravagance, et quelques personnes leur ont prêté l'oreille. Comme si une langue avait un génie poétique! Un génie grammatical, à la bonne heure. Il est telle espèce de tours que défend d'employer la nature d'un idiome; nous ne pouvons, comme les Anglais, donner un sens actif à un verbe neutre; nous ne pouvons dire, ainsi que Byron :

> The morn is up again, the dewy morn
> With breath all incense, and with cheek all bloom,
> *Laughing the clouds away* with playful scorn
> And living as if earth contain'd no tomb,
> And *glowing into day*.

Ces cinq vers contiennent deux expressions qu'il est absolument impossible de rendre mot à mot dans notre langue; on en reproduirait néanmoins facilement la teneur poétique : *Son sourire dissipe les nuages; l'aube s'enflammant devient le jour*. Or, l'effet littéraire constituant la seule chose dont on doive s'occuper ici, on voit que notre idiome ne nous empêche même pas de reproduire les métaphores les plus hardies et les plus concises des poëtes étrangers; la locution, il est vrai, ne passe point du texte primitif dans le texte qui en sort, mais la locution appartient à la grammaire, et l'art n'essuie véritablement aucun échec. Supposons, néanmoins, que certaines beautés soient unies par une cohésion si intime à l'essence d'une langue qu'on ne puisse les transporter dans une autre langue; celle-ci offrira des ressources dont est dépourvue la première, et les avantages se balanceront. Les auteurs de force égale produiront des écrits égaux; les pensées communes ne brilleront pas plus sous une forme que sur l'autre. Citez-moi donc un idiome où un grand poëte ne trouve pas moyen d'exprimer toutes ses conceptions, vastes, bizarres, majestueuses, irrégulières ou subtiles. La langue française elle-même ne repousse absolument rien; elle s'est prêtée à la causerie flottante de Montaigne, à l'impétueuse éloquence de Bossuet, à l'atticisme de Fénélon, à la sécheresse de Malherbe, à l'énergie de Corneille et de Racine, aux efforts de la Bruyère, à la négligence de Saint-Simon, au sarcasme voltairien, à la passion de Jean-Jacques, à la grâce éclatante de Bernardin de Saint-Pierre, aux magnifiques descriptions de Chateaubriand, à la rêverie de Lamartine, aux tableaux de la Fontaine et d'André Chénier, à la verve entraînante de Hugo, à tous les caprices d'Alfred de Musset. Il est absurde de dire que les uns ont violé son génie plutôt que les autres; le génie d'une langue réside uniquement dans sa syntaxe, et tout homme qui observe fidèlement les lois de cette dernière doit passer pour un écrivain aussi pur que Racine, eût-il d'ailleurs les idées les plus étranges. On peut même pécher contre le goût sans pécher contre la langue; c'est prouver un manque total de jugement, que d'identifier les deux questions. Les grammairiens ne seront jamais des critiques, et les critiques placés au point de vue grammatical n'ont pas la moindre valeur. Ils ne font que réduire à de misérables arguties des problèmes d'une haute importance. Je sais bien que M. Ampère n'a pas donné dans ces aberrations; mais il juge l'idiome une cause littéraire : c'est un acheminement vers les autels des faux dieux. Loin d'influer sur le génie d'un peuple, la langue me paraît la production la plus immédiate et la plus pure de ce génie. Ce ne sont pas les mots qui gouvernent l'intelligence, c'est l'intelligence qui forme et qui pétrit les mots. Si je voulais des autorités, j'invoquerais celle de M. Ampère lui-même, car il dit, contrairement à son opinion : « que le langage est l'écho de l'âme, que « la pensée compose ce tissu flexible et transparent qui se « moule sur elle comme une draperie dessine, par ses con-

« tours, les formes d'une statue en les enveloppant. »

Quant aux mœurs et aux arts, les compter parmi les sources du génie national, c'est encore s'égarer dans un cercle vicieux. Les mœurs ont évidemment pour principes créateurs l'influence de la race, celle du climat, celle des lieux, des circonstances historiques et des idées en vogue; ils ne sont pas cause, ils sont effet. L'art ne nous offre aussi qu'un résultat, et il doit sembler étrange qu'on le mette au nombre des forces productives, quand on parle de poésie. Je ne continuerai pas cet examen : on voit assez que la classification de M. Ampère n'a point la rigueur convenable.

C'est une circonstance d'autant plus fâcheuse pour lui, que, sa méthode l'ayant dirigé dans ses études, son *Histoire littéraire de la France* présente les mêmes défauts, corrélation qui montre la nécessité de bien débattre les questions générales avant de prendre la plume. Ainsi, M. Ampère, ayant des notions très-justes sur les races, saisit parfaitement leur caractère, leur rôle, leur influence proportionnelle; mais il néglige le climat et ne s'occupe point des lieux. Le tableau de la France, tracé par M. Michelet au commencement de son histoire, eût pourtant dû l'avertir. L'aspect général de notre sol lui eût fourni de précieuses indications relativement à nos goûts poétiques, et la géographie des provinces lui aurait expliqué certaines dispositions locales. L'uniformité de nos campagnes a eu sur notre tempérament littéraire une influence évidente. Propice à la culture, elle ne charme, elle ne développe point l'imagination. Dans les fraîches vallées de l'Angleterre et de l'Irlande, sous les paisibles forêts qui les dominent, au bord des sources limpides et des rivières nonchalantes, le poëte trouve des sites inspirateurs, une nature variée comme ses tableaux, et des retraites mystérieuses comme ses plus doux songes. A deux pas de chez lui règne la solitude : l'ambition de l'homme a négligé des cimes stériles. Là vivent encore les esprits familiers des anciens jours ; là dansent au clair de lune le gracieux follet, le lutin des chaumières ; là passent dans les brumes empourprées du soir de blêmes et silencieuses valkyries. L'idéal exilé ne demeure point sans refuge ; le barde, épris d'amour pour le bien et le beau, rêve loin du monde des êtres moins lâches que ceux dont se compose la foule ; un magique univers l'entoure de ses splendeurs. Quant à nous, cette suprême consolation nous est enlevée ; nous chercherions inutilement sous notre ciel une place qui ne porte pas l'empreinte du travail. Quelque direction que prennent nos regards, nous apercevons des champs labourés, ensemencés, nivelés ; aucun accident de terrain, aucune végétation libre et pittoresque. Si les sylphes nous visitaient encore, ils ne sauraient où se loger la nuit ; Obéron ne trouverait pas une fleur pour Titania ; et la plus belle des fées un manoir solitaire pour y accomplir ses prodiges. De là vient que les Français aiment peu la nature ; quoique la nouvelle poésie la leur ait fait mieux comprendre, ils ne l'admirent qu'avec une certaine défiance, et les classes illettrées de la nation la jugent à peine digne d'un coup d'œil.

Outre des oublis importants, on remarque dans le livre de M. Ampère quelques erreurs positives. Le chapitre sur Ausone contient, par exemple, cette fausse idée : « On ne « sera pas surpris que l'ouvrage le plus remarquable « d'Ausone appartienne au genre descriptif. Le triomphe « de la poésie descriptive est un signe de mort pour les « littératures. Quand on n'a plus rien en soi à exprimer, « on demande aux objets extérieurs ce qu'on ne trouve pas « dans son âme, et l'on crée ainsi une poésie toute maté- « rielle. » M. Ampère eût mieux fait de ne pas emprunter à M. Nisard une aussi triste assertion ; elle était à sa place, au milieu de toutes les inepties que débite l'ex-romantique ; mais elle dépare un ouvrage tel que l'*Histoire de la* *littérature française*. Comment la description serait-elle un signe de mort poétique, puisque la poésie ne peut vivre sans elle? Prenez une œuvre quelconque, épopée, roman ou ballade, vous verrez que la description, sous toutes les formes, en occupe les trois quarts, sinon davantage. Regardez Homère, ce vénérable aïeul des mélodieux penseurs : il décrit le lever du jour, il décrit le réveil de l'armée grecque. il décrit l'habillement et les préparatifs de ses héros, il décrit la marche des troupes vers Ilion, il décrit la bataille, les blessures, les chutes, les luttes, le sang, les égorgements ; il décrit les merveilles opérées par les dieux, l'obscurité du soir et la retraite des deux nations avec leurs morts. Il est d'autant plus parfait qu'il décrit toujours et ne pérore pas à la manière de M. Sainte-Beuve. Il faut donc l'avouer : la description est inséparable de la poésie ; car il n'y a dans la littérature que deux moyens de s'exprimer : le langage abstrait et le langage descriptif ; comme il n'y a dans l'entendement que deux espèces de notions : les idées générales et les idées particulières. Or, quoique la langue abstraite ne soit point exclue de l'art, elle y joue un rôle subalterne ; elle est l'instrument du philosophe plutôt que du poëte. La langue descriptive a un autre sort : elle tient à l'essence de la poésie par des liens si intimes, que celle-ci périrait avec elle, de même que la philosophie périrait avec son idiome spécial. La littérature a pour but la reproduction plastique et l'idéalisation de l'univers, et tout dans cet univers a forme d'image, tout jusqu'aux phénomènes de l'existence morale, puisqu'ils ne se manifestent qu'à l'aide d'apparences sensibles. La langue descriptive est tellement la base du style littéraire, que les auteurs l'emploient souvent pour rendre leurs émotions les plus vagues, les plus fugitives. Lorsque Chateaubriand murmure ces paroles : « Notre cœur est un instrument « incomplet, une lyre où il manque des cordes et où nous « sommes forcés de rendre les accents de la joie sur le ton

« consacré aux soupirs; » une métaphore pareille exprime mieux son idée que les locutions analytiques et les termes rigoureux de l'école. Si Homère nous dit d'Ulysse, prisonnier chez la déesse Calypso : « Retiré sur le rivage, ce héros « y allait d'ordinaire déplorer son sort, la tristesse dans le « cœur et la vue toujours attachée sur la vaste mer qui « s'opposait à son retour : » il peint mieux par ce tableau l'immortelle affection d'Ulysse pour sa patrie, que s'il perdait trente vers à nous l'expliquer. Les deux genres auxquels le style descriptif est le moins indispensable, le genre lyrique et le genre dramatique, n'esquivent cependant point sa domination. Quoique le premier s'occupe de l'âme et des catastrophes intérieures qui l'émeuvent, il aborde sans cesse malgré lui le monde extérieur ou le laisse franchir ses propres limites. Il ne peut toujours rester au sein de l'univers intellectuel, et n'atteindrait même pas son but en s'y forçant, car une multitude d'émotions et de pensées ont pour source et pour accompagnement nécessaire des objets physiques. Les souvenirs d'amour, entre autres, ne sont jamais plus vifs que dans les lieux témoins de cet amour, lieux enchanteurs qui en rappellent les joies et les tristesses avec une double puissance. Le poëte a donc mille fois raison de dire :

Il voulut tout revoir, l'étang près de la source,
La masure où l'aumône avait vidé leur bourse,
Le vieux frêne plié,
Les retraites d'amour au fond des bois perdues,
L'arbre où dans les baisers leurs âmes confondues
Avaient tout oublié !

Il se montre ainsi d'autant plus lyrique et plus spiritualiste qu'il est plus descriptif; chaque détail lui apparaît comme un symbole des jours évanouis, comme un signe éloquent de son ancien bonheur. Que de génie descriptif possédait Shakspeare, lui qui ordonne ses drames avec une habileté si merveilleuse pour que tout y présente l'aspect de la vie !

Sans doute, il existe un genre spécialement nommé descriptif. C'est celui où la nature occupe la première place à l'exclusion de l'homme. Je répondrai qu'il n'y a point là de matérialisme ; les poëtes intimes sont justement ceux qui décrivent le plus : Byron, Wordsworth, Chateaubriand, Victor Hugo, Lamartine et Schiller, l'ont démontré par leurs ouvrages. Les âmes sensibles que dégoûtent les bassesses, les misères sociales, tournent leurs regards vers cette création éternellement douce, éternellement sereine, dont la Providence entretient l'harmonie. Elle leur offre un sujet de méditations, de nobles pensées ; ils voient en elle une confidente, ils la choisissent pour interprète de leurs désirs, de leurs craintes, de leur tristesse et de leurs espérances. Qu'y a-t-il de matériel dans les communications de l'homme avec la nature? Le plaisir qu'elle excite est purement désintéressé; l'esprit seul y trouve son compte, et, loin de nous abrutir, elle impose silence à nos vices. L'art qui flatte, qui développe les passions charnelles, mérite uniquement le titre de matérialiste; ses tableaux n'ont rien de champêtre ; il ne nous fait point admirer la suprême intelligence. Il peut séduire les âmes vides, l'autre les ennuie profondément. Que M. Ampère suive un homme sans cœur au milieu des bois et des montagnes, il verra si l'amour de la nature a pour principe l'indigence morale.

Il existe cependant une sorte de description qui annonce réellement la fin prochaine des littératures ; c'est la description technique, à la manière de Delille et de Pope. Elle ne rappelle nullement celle que nous défendons ; l'une se place au point de vue poétique, l'autre au point de vue didactique ; l'une cherche la beauté des effets, l'autre la difficulté des moyens ; l'une est idéale, l'autre commune ; l'une se montre large et hardie, l'autre frivole et minutieuse. Virgile nous représente Atlas le front couronné de pins et de sombres nuages, obsédé par les vents et par la pluie, les épaules couvertes de neige, la barbe hérissée de glaçons. Dans Pope, Belinda met un peignoir blanc, s'assied à sa toilette et *adore la tête nue les pouvoirs cosmétiques;* le baron, de son côté, dédie à l'amour un autel formé de douze romans français, dorés sur tranche : il y pose trois jarretières, *la moitié d'une paire de gants* et tous les trophées de ses anciennes liaisons; il allume la flamme du sacrifice avec de tendres billets doux, puis l'excite en modulant trois soupirs. L'historien de notre littérature devait remarquer ces différences; lorsqu'il blâme la première espèce de description, il méconnaît les lois de la poésie. Croirait-on qu'il gourmande Rutilius pour avoir retracé :

L'ombre des pins flottant à la marge des eaux.
Pineaque extremis fluctuat umbra fretis.

Lui qui cherche à démêler dans les productions de cet âge, et notamment dans les poëmes d'Ausone, l'influence naissante du christianisme, aurait dû voir que les deux espèces de descriptions s'y trouvent mêlées, l'une nous apparaissant comme les dernières lueurs de la littérature antique, l'autre comme les premiers rayons de la littérature moderne. Les frapper d'une même sentence, c'est révéler qu'on n'a de justes notions sur aucune d'elles.

Malgré ces erreurs palpables, malgré quelques méprises analogues, l'ouvrage de M. Ampère est un livre utile et bien fait, plein de savoir et d'élégance. Il n'était pas facile de rendre intéressante une histoire de notre littérature avant le douzième siècle; le laborieux auteur a triomphé des obstacles. Sous sa conduite on suit avec charme les destinées de l'esprit humain jusqu'au milieu de ces époques barbares, où il semble marcher à la mort et où il ne meurt cependant jamais. Ce sont des hivers qui l'assaillent; une neige épaisse, un brouillard glacé couvrent le monde, la force productive a l'air de s'être endormie pour toujours ; mais bientôt un souffle puissant la réveille, la lumière et la chaleur inondent le globe, une vie plus énergique s'élance du milieu des frimas, et les nations joyeuses chantent l'infaillible retour du printemps [1].

CHAPITRE IX.

Allemagne et Italie, par Edgar Quinet. — Du travail intellectuel en France de 1815 à 1837, par Amédée Duquesnel.

C'est une position étrange que celle de M. Quinet à la *Revue des Deux Mondes*. Pendant longtemps il n'a eu avec ses associés aucun rapport, aucune similitude; il apparaissait au milieu d'eux comme une sorte de Brennus, de guerrier sauvage et indomptable. La fougue, l'audace, la violence, éclataient dans ses idées, dans ses plans, dans son style; sa muse ressemblait aux valkyries : elle se montrait toujours à cheval, l'épée nue et l'œil flamboyant. Il exagérait sans mesure les caractères de la poésie nouvelle et spécialement les tendances de Victor Hugo. Entre ses mains le luxe du noble auteur devenait de la profusion, sa hardiesse de la témérité. « Grâce à lui les « cathédrales s'agenouillaient devant le sépulcre du Sei« gneur ; une princesse brodait et tissait le marbre de sa « tombe ; les villes peignaient sur leurs épaules, avec un « peigne d'or, leur chevelure de blondes colonnes; la mer « maniait entre ses doigts le limon qui fut un peuple; « Napoléon devenait une patate, un lion sans crinière, « et le maréchal Bertrand écrivait sous sa dictée, en « lettres de sang, avec une plume de vautour ; les héros « mangeaient l'épi de gloire qui croît dans un sillon de « fer, etc., etc. » Les tours dansaient de curieuses sarabandes avec les montagnes, et le tonnerre servait de ménétrier; enfin, le néant, le vide et l'éternité causaient ensemble d'une manière fort agréable, semant leurs discours de pointes, de reproches, de soupirs et de figures. Cependant les critiques de la *Revue* lançaient contre Hugo des bulles d'excommunication ; ils l'appelaient matérialiste, et le déclaraient privé de bon sens. On lui imputait à folie les plus justes, les plus gracieuses métaphores, et l'on s'extasiait devant les métaphores hyperboliques, fantastiques et cyclopéennes de M. Quinet. Ces messieurs louaient dans l'un ce qu'ils eussent blâmé dans l'autre. Quelle bonne foi [1]!

---

[1] Nous faisons ici preuve de générosité en ne parlant pas d'un article que M. Ampère a écrit contre nous dans la *Revue des Deux Mondes*, pour soutenir M. Sainte-Beuve. Il y affirme que le romantisme ou la poésie moderne est une invention du pédantesque Ronsard. Nous ne prenons point au sérieux cette déclaration intéressée que M. de Latouche appellerait une œuvre de camaraderie. Le professeur n'a point dit ce qu'il pense ; autrement que pourrait-on espérer d'un homme qui étudierait la poésie française au moyen âge avec de pareilles idées et se méprendrait ainsi du tout au tout?

---

[1] C'est avec la même bonne foi qu'après avoir longtemps honni Victor Hugo, ils ont été chercher à *la Presse* le plus exagéré de ses imitateurs; c'est, avec le même discernement qu'ils l'ont chargé de

Durant la première partie de son existence, l'auteur d'Ahasvérus était emporté dans un tourbillon trop fougueux pour qu'il pût se rendre compte de sa marche et suivre une ligne nettement tracée. Il allait plus vite que les morts dans la ballade germanique. Au lieu de franchir les montagnes, il les traversait de part en part; au lieu de cheminer sous les bois, il galopait à la cime des arbres ; les nuages le prenaient en croupe, il les abandonnait bientôt et se précipitait vers le globe sans parachute. Jamais danseur de corde ne fit des tours aussi prodigieux. Que de-fois ne l'avons-nous pas vu manger des fleurs de lotus sur le dos d'une baleine, s'élancer de là parmi les neiges des Alpes, faire une culbute dans le ciel et retomber en équilibre au sommet d'une flèche gothique ! En ce terrible voyage, il ne se nourrissait que d'anémones, de rosée, de sauterelles et de lions vivants. Il aurait donc été inutile de lui demander une déclaration de principes littéraires ; il n'en avait point et se souciait peu d'en acquérir. Ses goûts l'entraînaient plutôt vers l'histoire que vers l'esthétique. Il traduisait le pâle ouvrage de Herder et plaçait au-devant une admirable préface. Il risquait de vagues et confus systèmes sur les anciens habitants de la Grèce. Il entretenait ses lecteurs de l'épopée germanique et de l'épopée bohémienne, du développement des arts et de la littérature au delà du Rhin. Pas un mot tombé de ses lèvres n'indiquait l'envie de donner une solution aux problèmes décisifs contre lesquels on se heurtait alors dans l'ombre. Depuis deux ou trois années seulement, il a l'air d'en deviner l'importance, et il les aborde avec assez de franchise. Son article sur l'unité des littératures modernes signale ces nouvelles préoccupations ; il en est le fruit le plus savoureux et le plus mûr ; il contient les

---

la critique sérieuse, lui qui regarde ce genre d'étude comme un travail de *crétins* et de *goitreux*.

principales idées littéraires de M. Quinet. Aussi l'a-t-il placé, en guise d'introduction, au commencement des deux volumes où il a réuni ses essais critiques. Nous allons en apprécier la valeur.

Selon M. Quinet, toutes les disputes littéraires en France, en Allemagne, en Italie et en Espagne, ont eu pour source une erreur commune aux deux partis, à savoir : « que le siècle de Louis XIV, sujet de tout le « débat, est sans lien visible avec le moyen âge, sans « relation intime avec l'humanité moderne; qu'il n'est « point de la même famille que les siècles qui le précèdent « et que ceux qui le suivent; que ses tendances véritables « d'art et d'imagination le rattachent au siècle d'Au« guste; car la même idée qui servait à ses partisans pour « l'isoler de la foule et l'élever au-dessus des monuments « des littératures étrangères, servait au contraire à ses « adversaires pour le rabaisser et l'exclure des sympathies « des peuples modernes; ce que les uns appelaient génie « d'imitation, les autres l'appelaient artifice. » Or, nous dit M. Quinet, « il a des relations et des convenances « avec tous les foyers de la civilisation : il conduit à l'an« tiquité avec Boileau, au moyen âge avec la Fontaine, à « l'avenir avec Fénélon, à la foi avec Bossuet, au doute « avec Bayle, au spiritualisme avec Nicole, au sensualisme « avec Gassendi, au monde avec Saint-Simon, au cloître « avec Bourdaloue. »

D'après ces remarques, on se figurerait volontiers que le caractère du dix-septième siècle est de ne pas en avoir, de ressembler à tout et d'échapper à l'intelligence qui veut le définir. Mais bientôt nous apprenons qu'il « tient aux « origines et aux littératures des peuples modernes par la « chevalerie, par la philosophie, par la religion, en un « mot, par tous les liens de la poésie et de la tradition[1].

---

[1] M. Quinet a dit précisément le contraire dans son article sur

« Chez lui les apparences seules sont païennes, l'âme est « toute chrétienne. »

Nous voilà sur un sol un peu moins flottant. Si la littérature du dix-septième siècle est chrétienne par le fond, païenne par la forme, elle a des traits distinctifs et ne se noie point dans une mer de tendances contradictoires.

Ce fait posé, l'auteur d'Ahasvérus en tire une déduction: « La guerre que l'on a instituée entre les écoles mo-« dernes n'est rien qu'une guerre civile. Racine, Molière « et Shakspeare, Voltaire et Gœthe, Corneille et Caldéron « sont frères. Il faut donc élever, agrandir nos théories « pour les y tous admettre ; aussi bien, ils ne se rapetisse-« ront pas pour le plaisir d'y figurer. »

C'est l'excès même de leur analogie qui divise les modernes. Bien plus, tous les siècles littéraires ont entre eux une ressemblance intime. « Ces fils de la durée ne sont « véritablement qu'une même famille ; ils s'expliquent, ils « s'exaltent réciproquement. Dominant les rivalités, les « inimitiés, les antipathies des climats, des temps, des « lieux, aspirons à l'esprit universellement un, qui habite « dans les œuvres inspirées de chaque peuple. Jusqu'ici le « genre humain a été en guerre avec lui-même, et dans ces « régions suprêmes de la poésie où il semble que devrait « régner l'éternelle paix, le conflit a été le plus obstiné. « Par une illusion semblable, on a cru longtemps qu'il y a « dans la nature autant de génies différents que de monts « et de vallées ; mais, de l'idée de ces génies divers, on « s'est élevé à l'idée d'un même génie partout présent dans « la nature.

---

l'épopée française : « Appelée à abolir le moyen âge dans les lois et « dans les mœurs, la France a commencé par l'abolir dans les for-« mes de la poésie. Sa littérature a été, comme ses institutions « civiles, un acte de choix et de libre arbitre, non de nécessité et « de tradition, etc. » Cet essai renferme vingt autres passages qui expriment la même idée.

« Si le temps dans lequel nous vivons a quelque valeur, « ce sera assurément parce qu'il achèvera de mettre plei« nement en lumière cette unité du génie des modernes. « Alors que la critique continuait de tout diviser, les « *œuvres*, plus intelligentes, rapprochaient déjà les in« stincts des peuples.

« Cette alliance venant à se resserrer, la seule barrière « qui bientôt continuera de diviser profondément les peu« ples sera la langue, mais, le jour où cette barrière s'ef« facerait, la diversité nécessaire à l'unité pour former une « organisation ayant disparu, on toucherait au chaos. « Aussi doit-on reconnaître un instinct vraiment social « dans les efforts faits récemment pour contenir chaque « langue dans son génie indigène et dans les tours qui lui « sont propres. De là l'utilité du parti classique en France. »

Telles sont les idées les plus étendues auxquelles soit arrivé M. Quinet; ses articles sur les épopées grecque, romaine, française et allemande, tout en excitant une vive attention, ne dépassent point les limites spéciales de leurs sujets respectifs; on y trouve fort peu de considérations générales sur l'essence du poëme épique; l'auteur s'occupe exclusivement des poëmes particuliers qu'il a choisis pour texte de ses commentaires. Or, les aperçus précédents ne tendent à rien moins qu'à détruire la critique et la pensée humaine. La pensée vit effectivement de distinctions; l'esprit ne connaît une chose que du moment où il la sépare des autres choses, où il s'en forme une idée claire, exacte et détaillée. Jusque-là elle reste confondue pour lui dans l'innombrable multitude des êtres. Prétendre que toutes les littératures sont identiques, parce qu'elles sont toutes des créations de l'intelligence humaine, c'est donc anéantir la science littéraire; si les poésies grecque, latine, française, italienne, allemande, espagnole et anglaise, classique et romantique, ne diffèrent véritablement en rien, à quoi sert de les étudier? Pourquoi vouloir se rendre compte de leur génie, de leurs caractères? Elles n'ont ni caractère ni originalité. De la sorte, l'histoire des arts devient un absurde et futile travail; puisque la littérature demeure invariable dans tous les temps et dans tous les lieux, nous n'avons pas besoin de recherches pour savoir ce qu'elle était jadis; il nous suffit de regarder autour de nous : elle était ce que nous la voyons encore. Les auteurs grecs, chinois et indous du sixième siècle avant notre ère écrivaient absolument comme nous écrivons. Nous n'avons pas non plus besoin de lire les poëtes étrangers; ils ressemblent tous à nos poëtes. La critique devient ainsi la plus commode, la plus débonnaire des sciences; elle ne demande nul effort, nulle tension d'esprit. Qu'on l'examine dans le temps ou dans l'espace, l'art se compose d'une série de points similaires; celui qui en a vu un seul peut se dispenser de voir les autres, car il les connaît implicitement. Et les avantages de cette théorie ne se bornent point là; elle rend aussi superflue l'histoire ordinaire. En effet, la littérature étant l'expression de la société, si elle ne se modifie jamais, cela prouve que la société ne se modifie pas davantage. Les lois, les mœurs, la religion, le gouvernement, sont les mêmes chez nous que chez les anciens; nous vivons, nous prions, nous mangeons et nous combattons de la même manière. Athènes et Sparte ne différaient point de nos villes; tout ce qu'on admire comme des inventions modernes avait déjà perdu sa nouveauté, il y a deux ou trois mille ans. Il est donc bien inutile de feuilleter les ouvrages païens; le monde qui nous environne nous instruit mieux qu'ils ne pourraient le faire sur les époques lointaines; l'univers croupit au sein d'une perpétuelle immobilité.

A l'appui de cette doctrine, M. Quinet cite un exemple irréfragable : du polythéisme l'homme a passé à l'unithéisme; là où il voyait plusieurs dieux, il reconnait un génie solitaire et souverain. Que ne procède-t-il de la même façon en littérature? Nous ne pouvons admettre ce raisonnement. De ce que la force génératrice est une, il ne s'ensuit pas que les produits soient identiques. Vous attribuez tous les phénomènes de la nature à une seule puissance; j'adopte cet avis, mais je me garde bien d'en conclure la similitude parfaite de ces divers phénomènes. Ils ne sont point l'image ni le calque les uns des autres; et, pour connaître l'histoire naturelle, il ne suffit pas de dire : Tous les objets dérivent d'un même principe. Il faut encore les étudier séparément, saisir leurs qualités spéciales et leurs lois régulières. La critique ne serait pas non plus très-avancée ni très-féconde, si elle se bornait à dire : « Toutes les œuvres humaines sont filles du génie hu« main. » Pardieu, nous n'en doutons pas, nous le savons depuis longtemps, mais nous nous gardons bien d'en induire que toutes ces œuvres se ressemblent, qu'il n'y a entre elles aucune différence, et qu'il est inutile de les prendre pour but d'étude. Nous ne jugeons point l'histoire littéraire une science vaine, nous sommes persuadé que l'esprit humain enfante des compositions toujours diverses, que les unes peuvent être supérieures, les autres inférieures. que des systèmes opposés déterminent des effets contraires. qu'ils ne sont point également bons et nécessitent un choix. La critique n'existerait pas, si on voulait la réduire à cet axiome : l'homme produit lui-même les ouvrages de ses mains; axiome par lequel il serait démontré que ni les arbres, ni les pierres, ni les montagnes, ne sont les auteurs des romans, des drames et des poëmes publiés par nos libraires.

De quelle surprise ont dû être frappés les habitants de Lyon, lorsqu'ils ont entendu M. Quinet inaugurer son cours par cette phrase : « Je viens servir ici d'organe à « une pensée qui a fait, jusqu'à ce jour, l'une des occupa« tions les plus constantes de ma vie et comme ma reli« gion littéraire et politique, l'unité des lettres et la fra-

« ternité des peuples modernes. » Quoi donc! auraient-ils pu lui dire, c'est là ce que vous avez entrepris de nous révéler? Ce sont là les dogmes sublimes que vous nous apportez de si loin? Vous auriez pu rester tranquille; nous en savons autant que vous.

Laissons, en conséquence, l'auteur d'Ahasvérus regarder comme puérile la lutte entre les systèmes classique et romantique. Pour nous, bien loin d'afficher la même quiétude, la même indifférence, nous continuerons à voir dans cette guerre un débat essentiel et inévitable, un fleuve orageux que la critique ne peut se dispenser de franchir, car elle périrait en demeurant sur les bords. Nous avons besoin de savoir si l'intelligence humaine doit s'enfouir à jamais dans le cachot du passé, loin du jour et de l'air des cieux, ou poursuivre sa route indéfinie sous une lumière éclatante et des brises providentielles. Il faut que nous sachions quel gain l'art a fait pendant le moyen âge, quels principes nouveaux ont élargi son patrimoine, développé ses ressources et augmenté sa puissance. Tant qu'on n'aura pas mené à bonne fin cet inventaire, non-seulement on ne comprendra ni l'antiquité, ni le moyen âge, mais on aura sur notre époque des idées extrêmement fausses, et l'on méconnaîtra l'avenir qui se prépare. C'est là l'écueil où est venu échouer le dix-septième siècle. En vain M. Quinet nous assure que, chez lui, les apparences seules sont païennes; on ne peut lui tenir compte des idées modernes dont il a rempli ce bassin antique : il les y épanchait à son insu et contre son gré. Son idéal l'emportait dans le Latium, dans les murs d'Athènes; s'il traînait jusque-là des éléments chrétiens, cette circonstance prouve l'absurdité de ses plans; on ne se métamorphose pas selon son caprice, et l'on ne revêt point une manière de sentir comme un habit de gala. Il n'en reste pas moins vrai que le siècle d'Auguste lui servait de type, qu'il admirait exclusivement les littératures anciennes, et déclarait stupides toutes celles qui ne cherchaient pas à les singer. Nous, au contraire, nous estimons fort sot d'aller à deux mille lieues chercher une maigre nourriture, lorsque nous avons près de nous des campagnes fertiles, où mûrissent d'abondantes moissons. Peu importent les ressemblances involontaires qui rapprochent de nous le dix-septième siècle ; la lutte n'est pas entre ses ouvrages et les nôtres, mais entre nos tendances et les siennes. Nous ne voulons pas ce qu'il voulait ; lequel des deux se trompe ? Voilà le sujet de la dispute ; elle a donc un fondement réel, et il me semble étrange que M. Quinet en fasse une bataille homérique livrée autour d'un corps mort.

« Si le temps dans lequel nous vivons, ajoute-t-il, a « quelque valeur, ce sera assurément parce qu'il achèvera « de mettre pleinement en lumière cette unité du génie « des modernes. » Il faut ici distinguer : l'accord intime des diverses poésies romantiques a depuis longtemps frappé les yeux ; la critique progressive a eu soin de le faire ressortir. Il montrait que l'art moderne porte sur les mêmes bases que la société moderne, et qu'on ne peut accepter l'une sans accepter l'autre. Les Schlegel, madame de Staël. M. Guizot, M. de Sismondi ont terminé ce travail, il y a bientôt un quart de siècle ; il ne serait ni juste, ni utile d'aller plus loin, surtout en donnant, comme M. Quinet, Gœthe pour disciple à Voltaire, l'auteur de don Carlos pour élève à Lessing, car alors on tomberait du premier pas dans l'erreur, dans l'ignorance et les visions. Je ne crois point urgent d'assimiler Dante à Corneille, Chateaubriand à Racine, Victor Hugo à Jean-Baptiste, Lamartine à Écouchard Lebrun, de Musset à Boileau ; on doit regarder comme non avenues leurs analogies possibles ; nos anciens auteurs n'ayant été modernes qu'en dépit d'eux-mêmes, du point de vue théorique, c'est absolument comme s'ils ne l'avaient pas été. Sans doute, il ne faut pas nier leur mérite ; le système soutenu par eux n'était ni assez vaste, ni assez détaillé pour corrompre à la fois toute la masse de leur talent. Il se trouvait des issues dans l'écluse, des mailles ouvertes dans le filet. La critique de cette époque n'en a pas moins mutilé, presque étouffé leur génie, et les principes dont ils se montrèrent les champions fanatiques, doivent exciter à jamais le plus inflexible dédain.

Pour le dernier paragraphe de M. Quinet, j'avoue franchement que je n'en ai point pénétré le sens. D'après lui, l'union des peuples venant à se resserrer, l'intelligence humaine tomberait immédiatement dans le chaos, si la variété des langues ne continuait de les diviser profondément. « De là l'utilité du parti classique en France, etc. » J'ai beau retourner ces phrases, je ne puis leur découvrir de signification ; je ne vois pas comment l'alliance des esprits, l'unité morale, est une source de désordre, un symptôme de ruine ; je me figurerais volontiers le contraire. Je vais jusqu'à penser que si tous les hommes parlaient le même idiome, leurs rapports en seraient plus prompts, plus faciles, qu'ils auraient moins de penchant à se haïr, qu'ils s'entendraient mieux et sympathiseraient davantage. Les barrières des langues et surtout la secte classique, reléguée sur des pics stériles où elle voudrait nous enchaîner avec elle, me paraissent donc peu nécessaires au maintien de l'harmonie générale ; la discorde et la nuit n'enfantent point la lumière et la paix. A quoi servent des gens qui ne comprennent pas même la fausse théorie dont ils portent les couleurs ?

Cette tardive justification du système classique produit un effet singulier dans la bouche de l'auteur vivant, le plus hostile par son goût à l'ancienne doctrine. On se demande quel vent subit a pu le jeter dans cette baie maintenant solitaire, à deux mille lieues de sa route. Avec un peu d'attention, toutefois, on acquiert bientôt la preuve qu'il n'y est point arrivé seul ni par hasard. Depuis quelques années la plupart des romantiques abjurent leurs croyances sans changer leur manière; ils maudissent ce qu'ils avaient adoré, ils adorent ce qu'ils avaient maudit. L'école nouvelle a cela de désastreux, que ses défenseurs ne prennent jamais place au banquet ministériel : point de chaires, point de pensions, point de bibliothèques. Cela donne à réfléchir. Les idées progressives sont très-bonnes sans doute, mais l'argent ne leur cède en rien. N'avait-on pas sous les yeux l'exemple de M. Nisard, qu'une double apostasie a mené à la fortune? Ne pouvait-on pas compter sur les mêmes résultats? On en fit l'épreuve : elle eut les plus heureuses conséquences. M. de Musset, le jacobin romantique, bafoua ses anciens compagnons d'armes, et obtint une place : il ne perdit que son talent [1]. M. Sainte-Beuve crut devoir renier à son tour; il déclara que le goût moderne est une espèce de maladie, une gale, une lèpre, une sorte d'éléphantiasis : on le nomma bibliothécaire. Enfin, M. Quinet ayant célébré nos classiques, on l'envoya professer à Lyon. Il méritait d'autant plus cet honneur, qu'il s'était prononcé avec la dernière énergie : « Le siècle de « Louis XIV, avait-il imprimé, ce siècle éternellement « triomphant, est le génie même de la France; il lui apparaît chaque nuit sous sa tente. — Épopée des jours « passés, trouvères, chevalerie, légendes, charmes commencés, poésie qui aurait pu être, qui n'a été qu'à demi, « flottez, errez dans les limbes des vides souvenirs. Vai-

---

[1] C'est par imitation de Byron qu'il se fait ainsi ermite sur ses vieux jours et calomnie les beaux rêves de son printemps. Gœthe croyait que si l'auteur de Sardanapale était mort moins jeune, son admiration, feinte ou sincère, pour le lamentable Pope, aurait fini par détruire son talent. M. de Musset réalise cette prédiction : il endosse la livrée de Boileau et se trouve réduit à faire des pastiches de la Fontaine. Il n'en est pas moins sûr d'aller à la postérité : ses admirables vers, ses belles comédies, sa Confession d'un enfant du siècle dureront aussi longtemps que notre langue.

« nement vous redemandez à naître, il est trop tard, un « monde nous sépare de vous. Spectres des temps éva« nouis, que deviendriez-vous parmi nous? Vous nous fe« riez mourir, et nous ne vous ferions pas vivre une « heure. »

Certes, d'aussi belles phrases demandaient une récompense; il est fâcheux seulement qu'elles ne présentent pas une idée plus juste. Si le siècle de Louis XIV était le génie même de notre nation, il demeurerait prouvé que cette malheureuse nation a été sans génie, c'est-à-dire tout à fait nulle, pendant douze ou quinze cents ans; proposition qui ne paraît point flatteuse et contient pourtant une immense flatterie : car, outre le malheur de précéder le siècle divin, le moyen âge avait celui de se former un idéal entièrement contraire et de suivre une marche opposée. Il ne se borna donc pas à être nul, sans génie et sans caractère; il eut un caractère absurde; il fut positivement détestable, au lieu de l'être négativement et par insignifiance. Comme un homme pauvre et chargé de dettes se trouve doublement éloigné de la richesse, le moyen âge se trouvait doublement éloigné de la perfection. Nous serions en conséquence bien sots de nous tourner vers lui : ce que nous pouvons faire de mieux, c'est d'en perdre à jamais le souvenir. Adieu donc vagues aspirations de l'âme, secrets tourments de la pensée, charmes de la rêverie, mélancoliques plaisirs de la tristesse; adieu, solitude des forêts, amour de la nature, sympathie brûlante qui nous unissait au monde extérieur; adieu, passions profondes, subtils sentiments, héroïques tendresses; adieu, vertus chrétiennes, et vous toutes, fugitives émanations, indéfinissables voluptés dont une doctrine spiritualiste pouvait seule remplir nos cœurs, adieu, mille fois adieu, et quoique vous nous soyez bien chers, adieu pour toujours! Vous voilà bannis, proscrits et maudits; vous voilà rejetés du milieu des nations; car ce n'est ni Artus ni Gandalin, ni Tristan ni Roland, ni la belle

Iseult ni la blanche Geneviève ; ce ne sont ni les fées ni les sorcières, ni les anges ni les saintes des pèlerinages, ces doux et terribles fantômes que vous aviez créés jadis comme vous en créez d'autres maintenant; ce ne sont pas eux qu'on chasse loin de notre seuil : ils nous ont quittés depuis longtemps, et nous n'avons gardé que vous du patrimoine de nos pères. Mettez donc votre manteau de voyage, nouez fortement votre ceinture, et préparez-vous à un éternel exil. Vous le voyez bien, nous ne pouvons plus rester ensemble ; vous nous feriez mourir, et nous ne vous ferions pas vivre une heure.

Ah ! si c'était là le trépas, que serait-ce donc que la vie ? L'homme peut-il se dépouiller de ses affections les plus intimes et tarir lui-même les sources de son existence? M. Quinet ne voit-il point que nous portons le moyen âge dans les profondeurs de notre nature, qu'il est mêlé à notre âme et que nous ne saurions l'en détacher ? Ce n'est pas inutilement que la religion du Christ a gouverné le monde ; elle a marqué les esprits d'un signe indélébile ; ni le temps, ni les événements, n'effaceront la trace de son passage. C'est une des formes que la pensée humaine devait tôt ou tard revêtir ; elle a, durant cette longue adolescence, acquis un développement qu'elle ne perdra jamais et dont on retrouvera les indices dans toutes ses actions, dans tous ses produits. A l'influence qu'exerce encore sur nous l'époque féodale, se mêlent, il est vrai, des sentiments de transition et des principes nouveaux, germes obscurs d'où sortira l'avenir. Mais, quoi que disent et que fassent nos contemporains, on voit le moyen âge reluire au fond, comme on voit Dieu briller à travers le monde. Nos pieds portent sur un sol chrétien, notre vue seule en franchit les bornes et discerne vaguement, sous les brumes de l'horizon, les gigantesques linéaments de la société future.

J'irai même plus loin : le moyen âge, avec sa forme historique, avec sa mythologie, ses superstitions et ses croyances, appartient définitivement à l'art. Il n'existe que deux scènes où le poëte fasse d'ordinaire mouvoir ses acteurs : le présent et le passé. Le présent est loin de lui suffire ; s'il encadre mieux les ouvrages intimes, s'il se plie mieux à la marche de la poésie lyrique, celle-ci vivant d'émotions personnelles, de sentiments involontaires, et ne pouvant s'éloigner sans risque du monde contemporain qui agite l'auteur, la poésie narrative fait surtout usage du passé ; elle ne s'occupe guère que des événements accomplis. Les destinées des nations lui fournissent ses grands tableaux, ses radieux portraits, ses émouvantes catastrophes. Or, deux mille ans d'histoire ne sauraient être perdus pour l'imagination ; l'époque intermédiaire, cette époque sauvage et réfléchie, douce et cruelle, terrible et gracieuse, pleine de colères, de dévouements, d'ascétisme et d'ardeur passionnée, offrira toujours à l'artiste une riche, une souple matière ; la civilisation grecque nous intéressant beaucoup moins et ayant déjà été flétrie par une multitude de mains, il préférera généralement les sublimes contrastes du moyen âge à la lourde uniformité de la vie antique.

Il y aura d'ailleurs toujours des chrétiens sur le globe, comme il y a toujours des païens. Les âmes rêveuses, stoïques, sentimentales, forment une classe impérissable ; elles s'élanceront à jamais vers une société qui avait ces tendances pour fondement, et qui essaya de bâtir un monde sans autre appui ; car, si les formes de la pensée humaine se succèdent dans le temps et du point de vue général, elles coexistent dans l'espace et dans les variétés de l'individualisme : il y a encore des sauvages et des fétichistes, non-seulement sous les bananiers des îles lointaines, mais au sein de la France et de la capitale.

Ces erreurs sont autant de preuves internes d'où l'on peut déduire que M. Quinet a négligé la philosophie de la littérature. Des signes presque matériels viennent se joindre à ces indices spirituels. Dans un de ses discours pro-

noncés à Lyon, je lis cette phrase banale : « Ne me de-
« mandez pas ici la définition du beau abstrait et souverain,
« j'attendrais pour répondre que l'on m'eût donné celle
« de l'infini, de l'absolu, du vrai suprême. » Quelle raison vous force donc à prendre la parole et à traiter une matière où cette définition est indispensable? Pourquoi voulez-vous expliquer le *génie de l'art?* Quand on désespère de ces problèmes, on ne les soulève pas. L'esthétique cherche justement à les résoudre, et quiconque l'a étudiée se forme un avis original ou adopte un système tout fait. Le second indice est plus positif encore : l'auteur d'Ahasvérus compte Schiller parmi les élèves de Lessing, preuve certaine qu'il n'a lu ni la *Dramaturgie,* ni les œuvres théoriques de Schiller, ni la *Critique du jugement* de Kant; s'il avait jeté les yeux sur ces trois productions, il aurait vu que le philosophe de Kœnigsberg est le véritable maître de Schiller. Il n'a donc point étudié les lois générales de la poésie; car il n'aurait pu se lancer dans une telle route, sans être bientôt conduit au pied des hauteurs où siègent glorieusement ces héros de la pensée. Il pousse même si loin l'inexpérience, qu'il s'est ingénument posé cette question : « De
« bonne foi, où est le critique en Europe depuis Lessing? » demande qui paraît bizarre au delà de toute expression, pour peu que l'on soit au courant de l'histoire littéraire. Depuis la mort de Lessing, c'est-à-dire depuis soixante ans, la science de l'art a pris un développement énorme. Indépendamment de Winckelmann, de Baumgarten, de Raphaël Mengs, de Beattie, d'Hogarth et de Mendelssohn, ses contemporains et ses rivaux; indépendamment de Kant, de Schiller, déjà nommés et bien plus profonds, il me semble que Reid, Burke, Solger, Jean Paul, Bouterweck, Frédérick et Auguste Schlegel, Herder, M^me^ de Staël et enfin le vaste Hegel, méritaient bien quelques témoignages d'admiration. L'esthétique n'a certès pas dépéri dans leurs mains.

Comme nous avons été prodigue de censures envers M. Quinet, on s'imaginera peut-être que nous lui dénions tout mérite. On se tromperait beaucoup. C'est assurément un homme distingué ; ses fautes mêmes portent un cachet original et trahissent une vigueur peu commune. Si ses aperçus généraux manquent de solidité, ses observations de détail brillent souvent par leur justesse. Loin de faiblir à mesure qu'il marche, il acquiert des forces nouvelles ; il a maintenant plus de goût et de véritable originalité que dans la première partie de sa carrière. Son style s'épure, son intelligence se développe, et quoique toujours porté à l'amplification, il s'y abandonne avec moins de pétulance. Noble cœur, âme sympathique et généreuse, on ne peut dire à quelle limite s'arrêteront ses progrès.

Nous n'en croyons pas moins avoir démontré que, pendant seize ans, les rédacteurs du *Globe* et ceux de la *Revue des Deux Mondes,* son héritière, n'ont pas eu à eux *tous* une *seule* idée neuve, durable et profonde. Objets d'une grande attente, ils ont trompé l'espérance publique ; jamais réformateurs n'avaient annoncé des prétentions plus hardies, et jamais aussi triste fin n'a couronné une ambitieuse tentative.

Nous ne terminerons pas ce chapitre sans dire quelques mots d'un ouvrage analogue à celui qui nous occupe [1]. M. Amédée Duquesnel y passe en revue toutes les productions littéraires de la France, depuis l'année 1815 jusqu'aux derniers mois de 1837 ; la critique y a naturellement sa place. L'auteur, on le pense bien, ne juge pas comme nous ceux qui l'ont exercée durant cet intervalle ; son point de vue est le même que dans son *Histoire des lettres avant le christianisme ;* on ne peut, certes, lui adresser le reproche d'inconséquence, et dans le siècle où nous vivons ces simples paroles forment un brillant éloge.

---

[1] Du travail intellectuel en France de 1815 à 1837.

Mais, encore trop préoccupé de ses idées sociales et religieuses, il oublie souvent l'esthétique. Il traite cependant les questions littéraires avec goût et sagesse : son élévation morale, sa foi chrétienne le préservent de l'erreur. Le génie de l'humanité, qui lui explique les temps féodaux, lui montre sous leur vrai jour l'art ancien et l'art de notre époque : seulement il ne voit pas les métamorphoses que subissent la poésie et la société, ou il les blâme comme de fâcheuses déviations.

CHAPITRE X.

Esthétique de Hegel, traduite par M. Bénard. — Esthétique de M. Lamennais. — Coup d'œil sur la situation actuelle de la littérature. — Conclusion.

Nous voici enfin parvenu au terme de notre longue route, à l'année 1840. Nous y trouvons, comme deux grands chênes plantés dans un lieu de repos, deux ouvrages des plus importants. L'un est la traduction de l'esthétique de Hegel, par M. Bénard, l'autre l'esthétique originale de M. Lamennais.

Nous avions publié depuis quelques mois seulement nos *Études sur l'Allemagne*, et dévoilé, dans la préface, la misère de la critique française, lorsque nous eûmes le plaisir de trouver la même opinion habilement exposée dans l'introduction de M. Bénard [1]. Il regarde comme nuls les travaux de ce genre publiés dans notre langue. « De « toutes les sciences dont se compose le domaine de la « philosophie, aucune n'a été moins cultivée parmi nous « que celle qui traite du beau et qui étudie ses manifes- « tations. Son nom en France est à peine connu. Les « traités de l'abbé Batteux et du père André, l'essai de « Montesquieu sur le goût, l'ouvrage de Burke, quelques « pages de Diderot et des autres philosophes du dix-hui- « tième siècle, sont loin de répondre à l'idée que nous de- « vons nous former aujourd'hui de l'art et de la science « qui cherche à déterminer ses principes et ses lois. »

---

[1] Elle est datée du mois de juin 1840; notre livre avait paru en décembre 1839.

L'histoire des lettres ne lui paraît pas plus avancée. Personne n'a encore fait ressortir l'enchaînement des siècles et des œuvres. Quelles formes principales la poésie a-t-elle revêtues depuis son origine ? Quelles idées exprimaient ces formes? Comment le passage de l'une à l'autre s'est-il accompli? On n'a point résolu ces questions. Nous avons été inondés de phrases vagues, de pâles essais. Qui nous offrira une doctrine vigoureuse et synthétique?

La connaissance des arts particuliers en est au même point. Nul n'a cherché à découvrir leurs règles essentielles, les règles basées sur leur nature et qui n'en sont que la manifestation. Interrogez le premier poëte, le premier critique venu, vous serez surpris du désordre où se complaît leur intelligence. Les opinions les plus singulières s'y entre-choquent dans les ténèbres.

Voilà ce qui a déterminé M. Bénard à traduire l'esthétique de Hegel. Sa perfection eût mérité cet honneur, mais elle a de plus pour la France l'avantage de lui indiquer la route qu'elle doit prendre. Une version littérale n'eût peut-être pas obtenu de succès : une analyse détaillée, sévère, élégante, courait moins de risques. M. Bénard a donc choisi cette forme et, comme il possède un vrai talent, il a mis au jour un beau livre. Lui et M. Cousin étaient les seuls qui pussent l'écrire. Le dernier n'a pas fait mieux quand il a traduit Platon.

L'Esthétique de M. Lamennais ne contient qu'un système des arts particuliers. C'est l'indice de son origine française. L'auteur a négligé la portion la plus abstraite du beau, pour étudier sur-le-champ ses manifestations réelles. Il n'en cherche qu'un moment les caractères généraux, absolus; ses formes spéciales l'intéressent davantage. Mais dans ces limites, il a droit aux plus grands éloges. Il a revêtu d'un style magnifique d'excellentes idées. L'Allemagne et la France lui ont rendu justice. Que ne voit-on plus souvent de pareils flambeaux s'allumer dans les routes obscures où marche à tâtons la critique française!

M. Lamennais a pourtant commis la faute de nier l'indépendance de l'art. C'est le seul reproche que l'on puisse lui adresser. Le poëte, selon lui, doit toujours avoir l'utilité pour but. Il faut que ses chants soient un moyen, qu'ils servent directement à quelque chose. Une pareille opinion détruit l'idée même de l'art. Ce qui le distingue entre toutes les productions humaines, c'est en effet la recherche exclusive du beau. On l'anéantit dès qu'on veut le plier à la contrainte de l'enseignement : il s'identifierait alors avec la logique et la science. Ou il existe pour lui-même, ou il n'existe pas. Il n'est utile que d'une manière générale et détournée; il exerce, il ennoblit, il améliore l'intelligence de l'homme; il nous fait concevoir l'amour des grandes choses; il nous offre sans cesse, comme un type régulateur, l'idéal de la vie et de la société.

Ces deux livres, qui semblaient annoncer un revirement dans la critique française, n'ont produit aucun résultat. Elle est demeurée aussi vide, aussi futile qu'auparavant. L'Esthétique de Hegel n'a excité aucune attention : pas un journal, pas une revue, que je sache, n'en a dit un mot. L'œuvre de M. Lamennais a été lue : la gloire de l'auteur lui assurait au moins cet avantage ; elle a en outre été comprise et goûtée par un petit nombre de personnes. Mais quel censeur a-t-elle rendu moins frivole ? Quelle impulsion a-t-elle donnée ? De quel profit ces deux beaux ouvrages ont-ils été pour notre littérature ? Le bon grain est mort sur une terre inféconde.

La critique se trouve donc maintenant chez nous dans une singulière position. La théorie a fait d'une part des progrès qu'elle n'a point absorbés : la poésie de l'autre a subi d'énormes changements qu'elle ne s'explique pas encore. Elle est donc plus insignifiante, plus vaine que jamais : les penseurs ne lui accordent pas la moindre estime ; la foule s'inquiète très-peu de ses jugements et de ses discours. La multitude a, en effet, deux siècles d'avance sur elle. Presque tous les journaux, presque tous les critiques défendent le vieux système. Quoi de plus charmant ? Ils n'ont ainsi besoin ni de penser, ni de lire, ni de faire des recherches. Leur ouvrage est tout taillé; ils répètent bravement ce qu'ils ont appris dans leur enfance. Mais ces paroles triviales n'amusent ni ne persuadent le public. Depuis que la littérature nouvelle l'a ému, réjoui, consolé. il n'en veut plus d'autre ; il se soucie très-peu des Grecs et des Latins qu'il ne connaît pas Les modernes l'intéressent bien plus; il préfère le grand jour de la vie aux ténèbres de la mort. Aussi l'art classique est-il rentré dans le tombeau. Drame, poésie, roman, satire, chanson, histoire même, érudition, archéologie [1], tout s'est retrempé aux sources chrétiennes. Et en cessant de méconnaître la grandeur de nos origines, en cessant de proscrire une magnifique période, non-seulement nous avons élargi le domaine de l'invention et multiplié les ressources de l'art, mais nous avons encore obtenu un plus beau résultat. Cette nation, qui jadis ne comprenait qu'une seule forme, les comprend toutes maintenant et admire leurs vraies beautés. Dès qu'elle a eu franchi les barrières de sa vieille doctrine, elle a pu librement parcourir le monde. Elle n'est point sortie d'une prison pour entrer dans une autre; elle ne s'est pas inféodée à l'art gothique. Elle ne confond plus avec le beau lui-même une de ses manifestations : le goût et la poésie ont recouvré leur indépendance naturelle. Que le pouvoir des marchands s'affaiblisse, que les écrivains purifient leur cœur, et notre littérature, désormais placée dans les voies générales de l'esprit humain, fournira une carrière si brillante que son avenir éclipsera son passé.

---

[1] MM. Michelet, Augustin Thierry, de Barante ont substitué dans l'histoire la manière vive et pittoresque, idéale et réelle de la poésie moderne au vague de l'abstraction classique. Mes savants amis MM. du Sommerard, Monteil, Didron, Achille Jubinal, MM. Paulin Pâris, Francisque Michel, Leroux de Lincy. Nodier, Taylor, Joly, de Caumont, Rio, Gilbert, de la Rue, Schweighæuser et une foule d'autres hommes distingués ont rebâti, pour ainsi dire, le moyen âge. M. de Montalembert s'est déclaré le champion du treizième

La critique suivra-t-elle chez nous les progrès de l'art? Quittera-t-elle enfin son repaire démantelé? Abordera-t-elle le champ fécond des théories générales? S'occupera-t-elle d'analyser le beau pour chercher dans son essence même des principes directeurs? ou bien, après avoir rompu les tables d'une fausse loi, s'épuisera-t-elle en vaines lamentations, pleurant toujours un passé peu digne de regrets? ou bien encore, livrée à une profonde incertitude, aimera-t-elle mieux juger et discourir au hasard que de se former un système rationnel? Nous ne pouvons répondre, sans poser d'abord quelques prémisses qui contiennent implicitement notre avis.

L'homme traverse, comme on sait, deux états prélimi-

siècle, et l'a mis au-dessus de toutes les périodes historiques. MM. Amédée Thierry, de Caumont, de la Pillaye, Émile Souvestre, de la Villemarqué, de Courson, Merimée, etc., dissipent la nuit qui enveloppait nos origines celtiques.

naires avant de remplir toutes les conditions de sa destinée terrestre : le premier se nomme instinctif, le second égoïste ou intelligent. C'est un double péristyle qui conduit à un troisième état plus parfait. Nous nommerons celui-ci rationnel ou impersonnel. Il forme la dernière limite de notre développement. Or, à chaque phase correspondent et des idées esthétiques différentes et une disposition particulière de la sensibilité morale. Personne ne trouvera bizarre que nos goûts changent quand l'esprit lui-même se modifie. Certains hommes cependant, certaines nations font halte à la première ou à la seconde étape sur cette voie de conquêtes spirituelles. Selon le point où ils s'arrêtent, des penchants divers se trahissent en eux : de là dérive toute leur existence. Spécifions maintenant ces trois états, et voyons quels effets ils déterminent.

Nous commençons évidemment par mener la vie instinctive. L'enfant s'abandonne à tous ses caprices : il cherche le plaisir, fuit la douleur et ne réfléchit point encore. Le sauvage suit les mêmes guides : il dort ou chasse, mange ou combat. La pensée chez lui sert d'instrument aux désirs. Enfin, parmi nos laboureurs et nos ouvriers, il est tel individu que ses besoins préoccupent exclusivement. La créature humaine, ainsi dominée par la sensation, ne s'identifie pourtant point avec l'animal, comme l'ont avancé plusieurs penseurs. Une distance infinie les sépare. Énumérez tous les priviléges qui nous élèvent au-dessus de la brute, vous les retrouverez tous dans le sauvage. Seulement il faut un cas spécial pour qu'ils se manifestent. Quand on examine ses actions habituelles, il semble ne pas connaître Dieu. Mais attendez qu'il s'égare au milieu des bois par une nuit d'automne. Maintenant une profonde obscurité l'enveloppe; des bruits mystérieux flottent sous les rameaux; l'effroyable solitude le tient captif dans son immensité. Que devient alors sa résolution ? Il pâlit, il frissonne, il invoque le grand Manitou, et si la lune, couchée sur une nue comme sur un lit funèbre, vient à montrer son douloureux visage, il remercie avec effusion la puissance qui veut bien l'exaucer.

La poésie distingue encore plus le sauvage. Toutes les littératures primitives sont admirables. Soit qu'on écoute la saga scandinave et la rauque chanson de Lodbrog, soit qu'on pénètre sous la tente arabe ou qu'on déchiffre les vers appendus contre la muraille de la Caaba, on dirait qu'un génie radieux se tient debout derrière chaque parole et l'illumine de sa clarté !

L'enfant des monts et des bruyères surpasse évidemment comme poëte nos sauvages européens. Les merveilleuses scènes déployées devant lui frappent son imagination ; il emprunte à la nature les vives couleurs de son langage. Le manœuvre, au contraire, ne l'aperçoit que par moments. Le soleil ne visite pas toujours sa mansarde ; la civilisation lui cache les pompes de la matière sans lui dévoiler celles de l'intelligence. Abâtardi comme il l'est, néanmoins, il possède plus d'élan idéal qu'on ne lui en attribue. La foule d'auteurs prolétaires qui ont enrichi la littérature anglaise suffirait pour le démontrer [1]. Nous pouvons y joindre, à l'heure qu'il est, un grand nombre d'artisans poëtes, dont les voix jeunes et douces résonnent sur tous les points de la France, depuis qu'un langage conventionnel et des idées empruntées ne ferment plus aux travailleurs les portes de l'art. Et, notons-le en passant, aucun fait ne prouve mieux la nationalité du romantisme que le soudain écho éveillé par lui dans le peuple.

Tant que l'homme reste sous le joug de l'instinct et vit sans se rendre compte de ses actions, de ses pensées, la critique n'existe pas. Elle demande avant tout de la réflexion ; elle a pour principe une double analyse, celle des objets qui nous font éprouver le sentiment du beau et celle des effets qu'ils déterminent en nous. Elle ne peut se dispenser d'avoir recours à la méthode philosophique. La domination de l'instinct ne lui permet donc pas de se développer ; aussi ne nommerons-nous pas des critiques les censeurs qui jugent les œuvres littéraires selon les hasards de leur émotion personnelle. Aucune difficulté ne les embarrasse. Se sont-ils divertis? ils louent. Se sont-ils ennuyés? ils blâment Un mal de tète peut, il est vrai, fausser leur règle. Mais que leur importe ! L'erreur et la contradiction ne les effrayent, ou plutôt ils ne se trompent jamais. Leur décision ne porte point sur l'ouvrage ; elle signifie qu'ils ont passé le temps d'une manière triste ou agréable. Et qui oserait le leur contester[1] ?

---

[1] Shakspeare, boucher ; Allan Ramsay, barbier ; Bloomfield, cordonnier ; Robert Burns, douanier ; Falconer, matelot ; John Clare, garçon de ferme ; James Hogg, berger, etc.

Or, la France a toujours été un pays d'élan et d'enthousiasme. Les Gaulois, suivant les historiens, avaient déjà ce caractère fougueux. Ils possédaient toutes les qualités, mais aussi tous les désavantages d'une impétueuse irréflexion. A l'époque chevaleresque, les Français ont surtout brillé par la foi, l'ardeur, l'esprit d'aventure. Ils ont tellement besoin de s'animer, de s'exalter, qu'au sortir de cette période, dans l'affaiblissement général des croyances, ils se sont passionnés pour Louis XIV, à défaut de plus noble sujet. Leur véhémente nature s'est encore montrée pendant la révolution. Bonaparte, qui les avait compris, qui sut exciter leur zèle infatigable, éprouva jusqu'où ils peuvent, dans les grandes occasions, pousser le dévouement et l'héroïsme. Ils semblent donc nés pour la pratique plutôt que pour la théorie de l'art, pour l'exécution que pour l'analyse du beau. Lorsqu'ils ont procédé naïvement, au moyen âge, par exemple, ils ont laissé derrière eux tout ce qu'avaient fait les siècles antérieurs. Ils ne montrèrent plus la même force, la même originalité, quand ils voulurent suivre des doctrines. Leur manière générale de les concevoir explique, il est vrai, la triste influence qu'elles ont eue chez eux. C'est ce que nous allons éclaircir, en caractérisant la seconde forme de la vie morale.

---

[1] A cette catégorie appartiennent plusieurs feuilletonistes célèbres, qui sont regardés comme des critiques, mais dont nous n'avons rien dit, parce que nous ne pouvons les admettre en cette qualité. Il a d'ailleurs fallu nous borner aux livres.

L'homme ne peut se laisser toujours conduire par ses instincts; il les domine à la longue, il calcule ses actions et se trace un plan d'existence. Quelque résultat qu'amène ce changement, il indique un progrès énorme. La fatalité reconnaît un maître dans son esclave d'autrefois; une vie plus régulière, plus heureuse, commence pour lui dès ce jour. La prévoyance allume sa torche et lui montre la route qu'il doit suivre.

Mais si des bénéfices matériels accompagnent ce nouvel ordre de choses, s'il forme un étage nécessaire à notre marche ascendante, par une compensation fâcheuse il nous abaisse et nous dégrade sous plusieurs rapports. Le Canadien entreprend de longs voyages pour aller conter à ses amis la nouvelle du désert. Ni les vastes fleuves, ni les lianes géantes, ni les fatigues, ni les périls ne l'arrêtent : tant que son arc peut le nourrir, il ne se décourage pas. Tristes affections que les nôtres auprès de ces attachements naïfs ! Ce que nous avons gagné en prudence, nous l'avons perdu en vigueur. La doctrine du bien-être fait redouter jusqu'à la pluie. Les anciens ne manquent jamais de signaler cette tendance avilissante[1].

Nous avons nommé ce deuxième état égoïste ou intelligent : égoïste, parce que l'on s'y propose l'utilité pour unique but; intelligent, parce que l'homme n'y développe que les forces d'observation et de généralisation qui lui permettent d'étudier et de classer les objets réels. C'est là l'office de l'entendement, comme la recherche des principes fondamentaux est le travail de la raison. L'intelligence ne sort pas du cercle des phénomènes ; elle analyse, elle constate ce qui est, mais ne va jamais plus loin dans l'espérance de savoir comment et pourquoi les choses existent. Sa méthode est un empirisme absolu. Et quel principe d'action nous offre le monde réel, sinon le désir de l'utile, l'amour du bien-être ? Les principes plus élevés appartiennent à un autre monde.

---

[1] Cicéron entre autres, dans le *De officiis*.

Les goûts littéraires qu'enfantent de semblables dispositions ne se recommandent ni par la pureté, ni par la délicatesse. Les peuples adolescents confondent la religion et la poésie ; l'artiste ouvre à ses auditeurs la sphère surnaturelle qu'habitent les dieux ; l'homme positif dédaigne ces beaux songes. Il ne veut pas aller si loin ; la tête lui tourne dès qu'il perd de vue son clocher natal. L'art, pour lui plaire, doit être surtout pratique, il doit populariser un certain nombre de vérités immédiatement applicables. S'il n'éclaire et ne guide nos actes, quel service nous rendra-t-il ? Singulier don que nous aurait octroyé la nature ! La poésie ressemble au commerce par sa fin dernière : tous deux poursuivent l'utile à leur façon, le commerce directement, la poésie indirectement, puisqu'elle ne peut agir que de loin sur la vie réelle, sans y pénétrer et sans y prendre part elle-même.

Voilà l'opinion la plus généralement admise en France. Depuis Boileau jusqu'à M. Nisard, presque tous les critiques de notre pays l'ont soutenue. Écoutez le premier :

> Un lecteur sage fuit un vain amusement
> Et veut mettre à profit son divertissement [1].

---

[1] Despréaux, *Art poétique.*

« Ce n'est que pour être utile, nous assure le père Rapin, « que la poésie doit être agréable : le plaisir n'est qu'un « moyen dont elle se sert pour profiter [1]. » La théorie du poëme épique de le Bossu n'a pas d'autre fondement. L'auteur de Jacques le Fataliste avance la même idée : « Tout « morceau de sculpture et de peinture doit être l'expres« sion d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur, « sans quoi il est muet [2]. » Nous avons vu ce principe adopté par madame de Staël, par Chateaubriand, par MM. Villemain et Lamennais. George Sand l'a défendu dans son travail sur Gœthe et sur Mickievicz; Pierre Leroux n'admet point que l'art vise uniquement à la perfection esthétique. Ceux qui l'affranchissent de tous les servages sont bien rares parmi nous.

Ces penchants intéressés de la critique française tiennent à un grave défaut que l'on doit pressentir : c'est qu'elle ne dépasse jamais les bornes de l'expérimentation la plus étroite. Joachim Dubellay, Ronsard, Malherbe, Boileau, Voltaire, la Harpe, Marmontel, Joseph Chénier, Villemain, Sainte-Beuve, tous les hommes qui chez nous ont fait du bruit ou exercé de l'influence sur la littérature par leurs considérations théoriques, ne se sont occupés que de l'instrument, de la langue, sans songer à la poésie elle-même. Ils attribuaient au moyen la puissance de la cause. Ils voient la beauté dans la disposition des mots, dans l'arrangement des scènes et nullement dans les choses exprimées. Le style même consiste pour eux dans la perfection grammaticale ou prosodique. Ils négligent et l'âme et l'univers extérieur ; ils les sacrifient à la syntaxe, à l'agencement des périodes. Leur matérialisme lexicographique et ses déplorables conséquences prouvent, en fait d'observation littéraire, le danger d'une méthode rampante et mesquine.

---

[1] Réflexions sur la poétique.

[2] Pensées détachées sur la peinture.

Une chose qui montre combien ce genre de critique prospère naturellement en France, est l'appui que nos auteurs ont donné aux mauvais théoriciens. Quand ils n'ont pas eux-mêmes bâti la prison où ils devaient languir, comme Dubellay, Ronsard, Mairet [1], Scudéry, Malherbe, Despréaux, Voltaire et quelques autres, leur manque de clairvoyance leur en a fait saluer la construction par des cris de joie. Desportes, Baïf, Jodelle, Remi Belleau accueillirent avec enchantement la servitude gréco-latine. Racan, Mainard, Godeau, Balzac, Segrais, Pélisson, accablèrent Malherbe de louanges pour avoir resserré les menottes classiques. L'auteur de Polyeucte, qui avait d'abord voulu se maintenir libre, s'associa plus tard à d'Aubignac et rédigea la théorie des unités. Racine porta l'obéissance jusqu'au fanatisme. Crébillon et les tragiques inférieurs prirent exemple sur lui. Fénélon, Molière, la Fontaine, la Bruyère, avec plus d'initiative et d'originalité, courbaient cependant la tête comme les autres et partageaient leurs erreurs fondamentales. A une époque moins éloignée, quand une réforme salutaire est venue changer l'aspect de notre littérature, n'avons-nous pas vu presque tous les poëtes donner leur assentiment aux vagues et étroits systèmes que begayait la critique? N'admiraient-ils pas M. Sainte-Beuve, M. Planche? Réclamaient-ils des idées plus nettes, plus philosophiques? Deux ou trois exceptés, aucun n'en manifestait même le désir.

Ajoutons que dans notre pays le manque de sagacité a pour compagnon et pour soutien le manque de courage intellectuel. La plupart des novateurs y renient, au bout de quelque temps, les principes qu'ils invoquaient d'abord, qui faisaient leur force et les avaient illustrés. C'est ainsi que Voltaire, après plusieurs tentatives d'affranchissement, se déclara l'humble valet de l'ancienne doctrine. Les abjurations se multiplient à notre époque. On foule aux pieds les convictions de sa jeunesse par amour du gain et des honneurs ; on les sacrifie même pour obtenir les honteux éloges des sots.

---

[1] Dans la préface de sa *Sylvanire*, il exposa le premier le système des unités qu'il suivit constamment ; voyez sa *Sophonisbe*, etc. Scudéry vint à son secours.

Arrivons enfin au troisième état que nous avons nommé rationnel ou impersonnel. Plusieurs caractères distinguent cette condition morale des précédentes. Ici nous n'apercevons plus l'égoïsme; les intérêts individuels cèdent la place aux idées générales. L'homme conçoit le beau , le bon, le bien absolu et leur livre son âme. Il entrevoit enfin le but réel de son existence. Les lois de l'univers spirituel, il les tient, il les analyse, il les pénètre ; son travail fait sa joie. Rien ne lui manque plus désormais ; il se sent complet, il se sent homme.

Or, ces notions admirables qu'il vient d'acquérir, elles ont besoin de s'appliquer, de se localiser. D'ailleurs sont-elles spontanément écloses dans son cerveau? nul ne le croira. L'harmonieuse organisation de l'univers, l'équilibre et l'accord des pouvoirs sociaux les ont vraisemblablement suggérés à son esprit laborieux. Il les dirigera donc vers leur source; le fleuve après avoir quitté le lac lui ramènera ses ondes. Sans doute l'idée plus vaste maintenant que son objet aura peine à rentrer dans les limites de la réalité; elle la travaillera pour l'agrandir. L'art et la vertu ne seront pas toujours dignement adorés. Leurs zélateurs les oublieront par moments , comme ils perdent quelquefois le ciel de vue, mais, les nuages passés, ils retrouveront l'éternel azur. Dans tous les temps il éveillera leurs désirs et leurs espérances.

L'état impersonnel a trois modes; tantôt nous nous élançons à la poursuite du bien moral; tantôt à celle du vrai; tantôt à celle du beau. Cette dernière disposition intellectuelle, commune aux artistes et aux vrais critiques, nous occupe seule pour le moment. Sous son influence, le goût se transforme. L'ignoble empire de l'intérêt une fois anéanti, l'âme recouvre sa liberté. Dorénavant, elle ne considère plus l'application immédiate comme son criterium universel. Les choses lui paraissent belles ou laides en elles-mêmes. Les œuvres de circonstance la flattent moins que toutes les autres. Mais une noble pensée, mais un édifice mélancolique, un sublime ou gracieux paysage la remuent jusqu'au fond de son être. Elle ne cherche pas leur but, leur utilité. Il suffit qu'une perfection se dévoile pour qu'aussitôt un irrésistible penchant la jette au-devant d'elle. Son amour s'abandonne à de douces étreintes, et comme, dans nos défaillances voluptueuses, nous fermons les yeux pour ne plus voir le monde, elle oublie tout ce qui n'est pas son bonheur.

On ne niera point que cette élévation, que cette indépendance morale ne donnent au jugement une grande rectitude. Elles le mettent en état de porter sur les idées un regard serein et de les apprécier mieux que jamais. Quant à la forme, on ne l'avait point comprise jusqu'alors. L'impression directe ou la recherche de l'utilité plongeaient l'homme dans un brouillard stagnant qui lui cachait l'art véritable. A peine si quelques brises déchiraient par moments la lourde vapeur. Mais le souffle du matin a passé sur la fontaine embrumée, les dernières étoiles s'y bercent maintenant comme des fleurs divines, et la lumière naissante éclaire ses profondeurs.

La critique prend dès lors une allure rationnelle. La sensibilité ne la conduit plus à l'aventure. Elle s'enquiert des motifs et des causes. L'étude lui révèle une foule de lois esthétiques aussi claires, aussi certaines, aussi démontrables que les lois physiques. Comme ces dernières, elles comportent une expérimentation; la mise en œuvre les justifie ou les annule. Et quoique au premier abord ces investigations eussent pu sembler inutiles, à présent qu'elles sont terminées, elles permettent de conseiller et de guider la pratique. Elles rétablissent l'accord primordial entre la nature et son roi. Elles confirment par l'esthétique les solutions données par la philosophie.

Cette critique est la seule utile, la seule qui remplisse son objet. Nous croyons avoir mis hors de doute la nécessité de l'introduire en France; la gloire de la nation exige qu'elle ne continue point à parler des arts comme elle l'a fait jusqu'ici. Malheureusement ce n'est pas un peuple rationnel : il ne montre de véritable force que dans les sciences physiques, politiques, sociales, qui procèdent par généralisation et n'abandonnent point la sphère de la réalité. Depuis Descartes, ou il néglige la philosophie, ou il rampe sur les traces de l'Angleterre et de l'Allemagne. Or l'esthétique est une portion de la philosophie.

L'étude de notre passé laisse donc peu d'espérance : on y voit toujours triomphants les mauvais systèmes et les mauvais critiques. Les auteurs qui ont vraiment compris l'art n'ont jamais été compris de la nation. La gloire même la plus brillante ne leur a pas évité ce malheur. Ni Beaumarchais, ni Bernardin de Saint-Pierre, ni Chateaubriand, ni madame de Staël, ni MM. Cousin, Sismondi et Guizot n'ont pu faire apprécier leurs idées. Personne en France ne les regarde comme des théoriciens critiques. Les hommes qui n'ont eu pour eux que leur intelligence des problèmes littéraires, qui n'avaient pas obtenu par d'autres mérites une grande célébrité, ont disparu dans l'abîme. Saint-Sorlin, Perrault, la Mothe, Sébastien Mercier, l'Anonyme de 1825, ou n'ont pas eu d'auditoire, ou n'ont pas eu de succès. Dernièrement on n'a pas fait la moindre attention au remarquable ouvrage de M. Bénard. Pourquoi n'en serait-il plus ainsi à l'avenir?

FIN.